

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUIZ ROBERTO ZANOTTI

**A LONGA TRAVESSIA DE LAMPIÃO: DA LITERATURA DE CORDEL AO
ESPETÁCULO TEATRAL *VIRGOLINO E MARIA: AUTO DE ANGICOS***

CURITIBA

2012

LUIZ ROBERTO ZANOTTI

A LONGA TRAVESSIA DE LAMPIÃO: DA LITERATURA DE CORDEL AO
ESPETÁCULO TEATRAL *VIRGOLINO E MARIA: AUTO DE ANGICOS*

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como parte das exigências para a obtenção do grau de Doutor em Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Célia Maria Arns de Miranda

CURITIBA

2012



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DECLARAÇÃO

Declaro que **LUIZ ROBERTO ZANOTTI** teve sua tese de doutorado intitulada “A longa travessia de Lampião: Da literatura de cordel ao espetáculo *Virgolino e Maria: Auto de Angicos*” aprovada pela Banca Examinadora composta pelos professores doutores CÉLIA ARNS DE MIRANDA, ANNA STEGH CAMATI, DENISE AZEVEDO DUARTE GUIMARÃES, JAIR ANTUNES E MARTA MORAIS DA COSTA, dispondo de 60 dias (sessenta) dias, a contar da sessão pública de defesa, ocorrida na data de hoje, para entregar 02 (dois) exemplares impressos e 02 (duas) cópias digitais em PDF da versão definitiva de seu trabalho, com o aval do professor orientador (RES. 65/09-CEPE, Art. 67), ocasião em que receberá cópia da Ata de Defesa assinada pela Banca Examinadora.

Por ser verdade firmo a presente.

Curitiba, 02 de março de 2012

Prof. Dr. Luís Gonçalves Bueno de Camargo
Coordenador



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

PARECER

Defesa de tese do doutorando LUIZ ROBERTO ZANOTTI para obtenção do título de **Doutor em Letras**.

Os abaixo assinados CÉLIA ARNS DE MIRANDA, ANNA STEGH CAMATI, DENISE AZEVEDO DUARTE GUIMARÃES, MARTA MORAIS DA COSTA e JAIR ANTUNES argüiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a tese:

“A LONGA TRAVESSIA DE LAMPIÃO: DA LITERATURA DE CORDEL AO ESPETÁCULO TEATRAL VIRGULINO E MARIA: AUTO DE ANGICOS”

Procedida a argüição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Doutor em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
CÉLIA ARNS DE MIRANDA		Aprovado
ANNA STEGH CAMATI		Aprovado
DENISE AZEVEDO D. GUIMARÃES		Aprovado
MARTA MORAIS DA COSTA		Aprovado
JAIR ANTUNES		Aprovado

Curitiba, 02 de março de 2012 .

Prof. Dr. Luis G. Bueno de Camargo
Coordenador

AGRADECIMENTOS

O grande violeiro sertanejo Elomar Figueira de Melo tem uma canção que fala sobre agradecimentos e homenagens que é mais ou menos assim: “Mais foi tanto dos vaquêro qui rénô no meu sertão qui cantano um dia intêro num menajo todos não”. E daí passa a falar alguns nomes dos vaqueiros.

Da mesma forma, se eu fosse agradecer a todos que me ajudaram, teria que escrever um livro inteiro, pois foi na soma de todos estes olhares que procurei retratar um pouco deste sertão de Barbosa, Mendes e Haddad.

Assim, correndo o risco de esquecer alguém, agradeço o dramaturgo Marcos Barbosa, os diretores Elisa Mendes e Amir Haddad, a produtora Paula Salles, a minha orientadora Célia Maria Arns de Miranda, aos professores Anna Camati, Jair Antunes, Denise Guimarães, Marta Moraes da Costa, Sigrid Renaux e Laís Ceccato.

Também tenho uma dívida de gratidão com o “cangaceiro do bem” Manoel Severo e toda a família do Cariri Cangaço, com os meus filhos Pablo, Thiago, Jhennifer, Luiza e Roberta, com as minhas irmãs Silvia e Marilena, meus sobrinhos e sobrinhos netos e, em especial, com a minha esposa Rozeane.

Não poderia ainda deixar de citar os poetas Mavots, Mané do Café, Aroldo Pereira e o pessoal do Psiu Poético, Rogério Salgado e a turma do Belo Poético, Osmar e o grupo Lesma, o músicos e amigo-irmãos Bruno Andrade, Fabiana Lima, Luiz Jaremicki, Pedro Pinto e o Stupindainácia e Helton de Barros e o Andante.

Quero declarar o meu afeto à lagunã, Dr Mario Sergio, Dra Célia Caldartt, Tinga, Pica-pau, Pepino, Fabio Scarpim, Mario Martins, Gabriela Herrera, e principalmente ao Dr. Benedito Facini, sem o apoio do qual, eu não teria conseguido terminar em paz este trabalho.

Finalmente agradecimentos e desejos de paz para aqueles que nos deixaram na imensidão deste sertão que é o mundo: meus pais Florinda e Gino, meus amigos Edgar Lippo, Pato, Joaquim, Leléu, Mano e Alaor.

O sábio passa em seu andar.
Eu, andorinho.
(Luiz Zanotti)

RESUMO

Marcos Barbosa, um dos mais promissores dramaturgos brasileiros contemporâneos, cujas peças foram produzidas não apenas nos Estados Unidos como também em diversos países da Europa, escreveu o texto dramático *Auto de Angicos* (2003) a partir de uma solicitação da diretora baiana Elisa Mendes. *Auto de Angicos*, que recebeu o prêmio “Braskem de Melhor Texto” em 2004, é uma peça que remete ao casal de cangaceiros Lampião e Maria Bonita momentos antes de serem dizimados no Grotão de Angicos. Barbosa demonstra em seu texto que o relacionamento íntimo do casal é recheado de gentilezas, alegrias, desapontamentos e perdas, como ocorre nos relacionamentos de tantos outros casais. O dramaturgo cearense dissocia a imagem de Lampião, geralmente ligada a confrontos violentos, ao escolher como cenário o Grotão de Angicos tal qual a “sala de uma casa”. *Auto de Angicos* teve duas produções: uma da diretora Elisa Mendes, em 2003, e outra do diretor mineiro Amir Haddad, em 2008. A proposta deste trabalho centraliza-se na análise da peça nos seus aspectos textuais e espetaculares a partir de contextos históricos, estéticos e filosóficos, o que possibilitou um embasamento teórico mais abrangente para a discussão da dissolução das antinomias e a discussão da importância do corpo no teatro contemporâneo. A peça se insere no panorama do teatro brasileiro atual não só por apresentar pela primeira vez no palco a personagem Lampião destituída das polaridades, que ora o apresentam como um herói, ora como vilão, bem como pela priorização da produção de presença na montagem de Haddad. Tal priorização busca desnudar os artifícios geradores da ilusão dramática através da estética brechtiana e da utilização de elementos do teatro de rua. Os atores realizam um jogo performático que conduz o público, através da personagem de Lampião, ao âmagô do questionamento sobre as diversas faces do ser humano.

ABSTRACT

Marcos Barbosa, one of the most promising contemporary Brazilian playwrights, whose plays have been produced not only in the United States but also in several countries of Europe, wrote the dramatic text *Auto de Angicos* (2003) as a request from the *baiana* director Elisa Mendes. *Auto de Angicos*, which was awarded *Brasken de Melhor Texto* (Brasken of the best text) in 2004, is a play about a couple of *cangaceiros*, Lampião and Maria Bonita, moments before being decimated in *Grotão de Angicos*. Barbosa shows in his text how the intimate relationship of the couple is full of kindness, joy, disappointment and losses, what is very similar to any other couple. The *cearense* playwright tried to dissociate Lampião's image, usually linked to fighting and violent assaults, by choosing *Grotão de Angicos* as the scenery creating a "living room" atmosphere. *Auto de Angicos* had two theatrical productions: the first one, directed by Elisa Mendes, in 2003, and the second, by the director Hamir Haddad, in 2008. The purpose of this work is the analysis of the textual aspects and the stage performance of *Auto de Angicos*, based on the historical, esthetic and philosophical contexts. This approaching has allowed a more extensive theoretical framework in order to discuss the dissolution of antinomies and the importance of the "body" in contemporary theater. The play is firmly grounded in the contemporary scenario of the Brazilian contemporary theater because of the priority on the creation of *presence* in Haddad's production, and also because it presented for the first time to the theater the character of Lampião devoid of antinomies, which sometimes depict him as a hero and other times as a villain. This emphasis tries to denude the artifices that create the dramatic illusion following the Brechtian aesthetics and also by using Street Theatre elements. By means of Lampião's character, the actors that perform the play bring the audience to the core of the existential questioning about the complexity of human being.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 REVOLUCIONÁRIO JUSTICEIRO OU LADRÃO SANGUINÁRIO: AS VISÕES HISTÓRICAS E ANTROPOLÓGICAS SOBRE LAMPIÃO	16
1.1 O SERTANEJO NORDESTINO	24
1.2 A VIOLÊNCIA SERTANEJA	26
1.3 O ASPECTO ÉTICO DA VIOLÊNCIA: CRIME OU REVOLUÇÃO?	31
1.4 DE VIRGOLINO A LAMPIÃO: A CONSTRUÇÃO DO MITO	35
1.5 A IMPORTÂNCIA DA PERSONAGEM MARIA GOMES DE OLIVEIRA, TAMBÉM CONHECIDA COMO MARIA DÉA, VULGO MARIA BONITA	41
2 BREVE INVENTÁRIO DE MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS GERADAS EM TORNO DE LAMPIÃO	45
2.1 LITERATURA DE CORDEL	47
2.2 NARRATIVAS EM PROSA	57
2.3 A MÚSICA DO CANGAÇO	66
2.4 O <i>NORDESTERN</i> E A RETOMADA DO CICLO DO CANGAÇO NO CINEMA	72
2.5 O TEATRO DE TEMÁTICA LAMPIÔNICA	79
2.6 OUTRAS ARTES	90
3 <i>AUTO DE ANGICOS</i> E OS NOVOS CAMINHOS DE LAMPIÃO	94
3.1 ANTECEDENTES FILOSÓFICOS	94
3.2 O TEXTO DRAMATÚRGICO DE MARCOS BARBOSA	98
3.3 ALGUMAS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS <i>DE AUTO DE ANGICOS</i>	119
4 CULTURA DE SENTIDO VERSUS CULTURA DE PRESENÇA: DUAS TRANSPOSIÇÕES CÊNICAS	134
4.1 A PRODUÇÃO DA PRESENÇA: A <i>PERFORMANCE</i> AO INVÉS DA REPRESENTAÇÃO	137
4.2 <i>AUTO DE ANGICOS</i> : A TRANSPOSIÇÃO CÊNICA DE ELISA MENDES	142
4.3 <i>VIRGOLINO E MARIA: AUTO DE ANGICOS</i> : A TRANSPOSIÇÃO CÊNICA DE AMIR HADDAD	151
CONCLUSÃO	184
REFERÊNCIAS	188

INTRODUÇÃO

Virgolino e Maria: Auto de Angicos, peça escrita por Marcos Barbosa e dirigida por Amir Haddad, teve uma série de destaques da crítica especializada¹, tais como a de Lionel Fischer, do jornal *A Tribuna*, que afirma ser a peça um marco da maior relevância no panorama teatral a partir de uma montagem irretocável de Amir Haddad; a de Macksen Luiz, do *Jornal do Brasil*, que relata a eficácia dos atores Marcos Palmeira e Adriana Esteves ao estabelecer o jogo interpretativo e, principalmente, a opinião emitida por Bárbara Heliodora:

A direção de Amir Haddad é tão austera quanto às condições em que vive o casal e capta particularmente bem a força da ligação entre Lampião e Maria Bonita. Espetáculo austero e cuidadoso. Um bonito, digno e atraente retrato do Brasil.

O espetáculo está inserido dentro da tradição artística do Nordeste brasileiro e de seus mitos que foram e continuam sendo considerados fundamentais na formação da cultura brasileira, possuindo uma forte presença em todos os ramos das ciências humanas e das artes. Nesse sentido, o fenômeno do cangaço ocupa uma posição privilegiada em razão das diversas pesquisas e obras de arte que o escolheram como objeto de estudo ou como tema.

Neste panorama de estudos histórico-antropológicos e atividades estéticas sobre Lampião é importante observar que o cangaceiro foi e, muitas vezes, é ainda descrito a partir, principalmente, de uma questão antinômica entre o bem e o mal. Tal antinomia se apresenta como uma contradição irreconciliável entre esses dois princípios sem que haja a possibilidade de demonstrar ou refutar um dos princípios ou o seu contrário. A questão antinômica, devido a uma total impossibilidade da síntese das polaridades nesse processo, não permite provar nada definitivo, porque existirá sempre verdade suficiente num dos polos que se quer refutar.

¹ Todos os comentários críticos citados estão disponíveis em <http://forumdacultura.blogspot.com/2008/09/muito-mais-maria-bonita-que-virgolino.html>. Acesso: em 6 jun.2012.

A peça, como procuraremos demonstrar, é de extrema importância na revitalização da dramaturgia brasileira do século XXI e, em especial, no contexto da temática lampiônica, pois consegue se afastar de diversas antinomias através da sua adequação aos novos paradigmas filosóficos e dramáticos contemporâneos. Sendo assim, o objetivo é analisar de que forma o texto se propõe quanto ao questionamento das polaridades e como tenta solucioná-las a partir de uma série de elementos, tais como instituições, convenções e estratégias. Esses elementos, reinventados, estabelecem uma nova configuração para o Auto, cuja origem se encontra nas representações ibéricas, na Península Ibérica, desde o século XIII. As escolhas do diretor, também voltadas à quebra dessa antinomia, serão problematizadas, verificando-se como se apresentam os novos significados produzidos na travessia do texto para o palco.

Diante da hipótese da existência dessa antinomia, iniciamos uma pesquisa, cujo resultado pode ser encontrado no primeiro capítulo deste trabalho, “Revolucionário justiceiro ou ladrão sanguinário: As visões históricas e antropológicas sobre Lampião”. O intuito foi averiguar diferentes abordagens sobre o cangaceiro Lampião nas visões históricas e antropológicas elaboradas por renomados pesquisadores, tais como: Maria Christina Machado (1978), Rui Facó (1983), Vera Ferreira e Antonio Amaury (1999), Luitgarde Barros (2000) e Frederico Mello (2005).

Dentro dessa perspectiva, verificamos alguns dos diversos elementos contidos nas obras desses autores. Esses elementos contribuíram para a formação de seus juízos a respeito do cangaceiro, tais como a personalidade e condições de existência do sertanejo nordestino, os vários aspectos da violência sertaneja, a construção do mito de Lampião e a importância contextual de Maria Bonita.

No segundo capítulo — “Breve inventário de manifestações artísticas geradas em torno de Lampião” — a preocupação foi detectar a existência das antinomias em algumas das diversas manifestações estéticas que constituem um imenso universo artístico que elegeram Lampião como sua temática. A primeira modalidade estética estudada foi a literatura de cordel, uma literatura que, ainda na época de vida do cangaceiro, reconheceu o mérito e a popularidade do tema, passando a dar lugar de destaque ao assunto nos varais

de cordas das verdadeiras festas coloridas que são as feiras nordestinas. A literatura de cordel é indiscutivelmente a arte com um maior acervo de obras sobre Lampião, constituindo-se uma das maiores fontes de pesquisa do cangaço, não somente em termos histográficos e antropológicos, mas também pela sua total influência sobre as outras obras artísticas. De um cunho geral, privilegia a perspectiva positiva da figura do cangaceiro, que é retratado como um homem extraordinário por seus feitos guerreiros, por seu valor moral ou, ainda, pela sua magnanimidade.

A seguir, neste longo caminho da verificação das perspectivas da valoração moral de Lampião, examinaremos a literatura ficcional a partir de uma longa série de romances: *O cabeleira* (1876), de Franklin Távora, reconhecido como o primeiro romance escrito sobre o cangaço no Brasil e obras mais recentes como *Sem lei nem rei* (1988), de Maximiliano Campos. Nesse trajeto, ativemo-nos mais detalhadamente no romance *Grande Sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, que se afigurou como um exemplo paradigmático na quebra da relação antinômica ao instituir uma tensão entre os polos.

Com relação à trilha sonora, apresentaremos exemplos da produção musical sobre Lampião, desde músicas da época em que eram cantadas, compostas e dançadas pelos próprios cangaceiros do seu bando, tais como: *Acorda Maria Bonita* (1957), composta pelo cangaceiro Volta Seca, e *Mulher rendeira* (s/d), composição atribuída por muitos ao próprio Lampião para, mais adiante, chegar à produção atual de compositores como Zé Ramalho.

O cinema, um refúgio para a arte cangaceira nos anos 1950 e 1960, será percorrido pela vereda que se estende do “ciclo do cangaço”, inaugurado pelo filme *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, até a “retomada” da produção cinematográfica brasileira com *Corisco e Dadá* (1996), de Rosemberg Cariry. Assim como *Grandes sertão: veredas* recebeu no trabalho um destaque na área da literatura, procuraremos da mesma forma examinar com maiores detalhes o filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, que também se apresentou como um paradigma da possibilidade de quebra da relação bipolar.

No que tange à arte teatral, é importante destacar em nossa pesquisa a constatação da existência de um pequeno número disponível de obras que se

referem diretamente à personagem Lampião, o que provavelmente se deve à perda dos seus registros históricos num país deficiente na manutenção da história da arte. *Lampião* (1954), de Rachel de Queiroz, aparece como uma das poucas peças onde o cangaceiro é construído como protagonista, visto que na dramaturgia lampiônica constatamos que, na maioria das vezes, o cangaceiro é construído ora como uma figura secundária, como a personagem Severino de *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna, ora na forma de paródia, como no caso do cantor Benedito Lampião de *Roda Viva* (1967), de Chico Buarque. Além de todas essas atividades de caráter estético que foram relatadas, comentaremos brevemente o artesanato, as artes plásticas, a literatura infantil e o romance gráfico.

O capítulo terceiro, “*Auto de Angicos* e os novos caminhos de Lampião”, oferecera uma análise do texto teatral *Auto de Angicos* (2003), do dramaturgo cearense Marcos Barbosa. Da mesma forma, verificaremos as estratégias usadas pelo autor para a criação de um novo referencial teatral para a abordagem do tema lampiônico ao trazer Lampião e Maria despidos de sua mitificação, transformando os dois ícones do cangaço num simples casal vivendo os seus últimos minutos de intimidade. O texto de Barbosa promove um verdadeiro encontro do lírico com o épico, do popular com o erudito, do histórico com o mítico, de Shakespeare com o sertão, como definiu o escritor e professor universitário Martin Cezar Feijó no prospecto do espetáculo.

No entanto, mesmo aplicando todos esses elementos para afastar Lampião do seu próprio mito, Barbosa escolhe uma estratégia perspectivista, conceituada pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1981, 1998, 1999). De acordo com o filósofo, a realidade é sempre concebida e interpretada a partir de um determinado ponto de vista ou ângulo perspectivo. Nosso trabalho pretende verificar se essa escolha é suficiente para afastar o espetáculo da relação dualista entre o bem e o mal, que deve ser considerada como simples construção da mente humana. As relações dualistas, segundo Mario Ferreira dos Santos (1952, p. 41), funcionam como uma estrutura lógica da mente que consiste na abstração ao se polarizar algo em elementos opostos, sendo que o que está unido de fato é separado mentalmente, ocasionando o complexo problema das antinomias.

Ainda na problematização de *Auto de Angicos* em relação às antinomias, levaremos a efeito uma leitura da peça baseada nos conceitos de intertextualidade apresentados por teóricos tais como Gerard Genette (2005), Claus Clüver (2001, 2007) e Linda Hutcheon (2001, 2006). Tal leitura visa à observação das relações da peça com algumas narrativas histórico-antropológicas apresentadas no capítulo primeiro, bem como à problematização do surgimento da personagem Lampião construída por Barbosa na tensão entre os dois pólos, a partir de textos da literatura do cordel, romances e, principalmente, das obras paradigmáticas como são *Grande Sertão: veredas* e *Deus e o diabo na terra do sol*.

No capítulo quatro — “Cultura de sentido versus cultura de presença: duas transposições cênicas” — avançaremos um pouco mais na problematização das antinomias e da possibilidade de uma despolarização através da tensão entre os polos contrários da personagem Lampião. Isso será realizado por meio da análise das duas transposições do texto de Barbosa, a primeira elaborada pela diretora baiana Elisa Mendes em 2003, na cidade de Salvador. Entretanto, será dado um destaque maior para o espetáculo *Virgolino e Maria: Auto de Angicos*, a segunda transposição, pelo fato da escolha de seu diretor Amir Haddad por uma encenação que privilegia a *performance* dos atores ao invés da simples representação. Haddad explora a relação do casal de cangaceiros sem os apetrechos do cangaço, tais como cartucheiras, carabinas, facões ou chapéus de abas viradas, afastando o foco da trama do mito de Lampião.

Na análise das encenações, procuraremos interpretar alguns dos inúmeros e desafiadores elementos tais como: o cenário, a iluminação, os adereços cênicos, a sonorização e a *performance* dos atores, baseando-nos em autores como Patrice Pavis (1999, 2005, 2008), Jean-Jacques Roubine (1998, 2003), Denis Guénoun (2004), Hans Thies Lehmann (2007) e Bertold Brecht (1967, 1999, 2005).

As duas produções, apesar de serem transposições cênicas do mesmo texto-fonte, ganham novas feições e mudanças de significados nessas travessias. A diretora Elisa Mendes prefere optar pela utilização de determinadas estratégias da encenação naturalista para produzir a ilusão presencial do fato histórico, enquanto Haddad utiliza vários recursos, entre eles

alguns da estética de Bertold Brecht, objetivando criar uma situação espacial de tangibilidade em que as materialidades são intencionalmente expostas de acordo com o novo contexto filosófico contemporâneo.

A problematização das duas montagens tem o objetivo de verificar as suas adequações ao texto-fonte no que tange à sua tentativa de apresentar o seu protagonista como um ser humano multifacetado. Para isso, procuramos detectar elementos nessas duas produções em relação à materialidade e, principalmente, à corporidade. Nesse sentido, é importante observar que um dos principais aspectos da filosofia contemporânea, além da descoberta da impossibilidade da finitude do ser, é a redescoberta do corpo, um corpo que havia sido abandonado pela filosofia de René Descartes, e que é resgatado pela filosofia de Friedrich Nietzsche.

A partir dessa necessidade de se perceber o corpo como mais uma das possibilidades de obtenção de entendimento e também do conceito de “ser-no-mundo” formulado por Martin Heidegger (2001, 2002), o teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht apresenta o conceito de “produção de presença”. Tal conceito vaticina que essas “coisas do mundo” podem ser mais que uma simples atribuição de um significado metafísico e que o impacto dessas coisas podem ir além da razão, perpassando todo o nosso corpo físico. Nessa perspectiva, Gumbrecht (1998, 2010) oferece uma tipologia binária que aponta para as principais características do polo em que a cultura é predominantemente advinda da razão — o que ele chama de “cultura de sentido” e que traz consigo toda uma tentação hermenêutica para o desvendamento de significados. Aponta também para as características do polo que privilegia o corpo, que é chamado de “cultura de presença” com as suas novas formas de significação.

1 REVOLUCIONÁRIO JUSTICEIRO OU LADRÃO SANGUINÁRIO: AS VISÕES HISTÓRICAS E ANTROPOLÓGICAS SOBRE LAMPIÃO.

“Andou certo o antropólogo Estácio de Lima ao dar a seu livro sobre cangaço, de 1966, o título de *O mundo estranho dos cangaceiros*”. (Frederico Pernambucano de Mello)

O cangaceiro Lampião se transformou numa figura lendária em vida no panorama sociocultural brasileiro, não só em razão dos seus feitos, mas também graças a uma mídia ávida de notícias sensacionalistas e a todo um trabalho literário, em que predominava a literatura de cordel e a musicalidade.

No que tange aos estudos históricos, Virgolino Ferreira da Silva é apresentado a partir de uma série de abordagens que vão desde a sua apresentação como uma pessoa honesta e trabalhadora, vítima da miséria e injustiça social, o que contribuiu para que ele embarcasse numa vida de crimes sem volta, até a sua representação como uma pessoa extremamente violenta.

A impossibilidade de determinar a essência de uma personagem histórica está relacionada com uma das grandes problematizações da História na contemporaneidade, que diz respeito ao conceito de “verdade”. Essa questão tem sua origem a partir da quebra das grandes narrativas, inspirada principalmente pelo filósofo Friedrich Nietzsche, que rejeitou a História como uma forma de conhecimento. Para Nietzsche (1999, p. 376), a História não pode ser verificada objetivamente, pois depende das parcialidades e inclinações do historiador.

O teórico inglês Hayden White (2001, p. 54) afirma que a narrativa histórica apenas se diferencia da narrativa literária pelo conteúdo, visto que os métodos de historiadores ou escritores literários são os mesmos. De acordo com ele, o trabalho histórico utiliza como “veículo” a narrativa, elaborada através de uma representação ordenada e coerente de acontecimentos. Assim, White (1995, p. 11) conclui que toda explanação histórica é retórica e poética por natureza.

A meta-história – estudo referente à História enquanto historiografia – de White representa uma abordagem construtiva para a historiografia porque incentiva a reflexão sobre a questão da verdade. O conceito de História como

narrativa põe em questão as pretensões de verdade e a objetividade do trabalho dos historiadores. Segundo Norman Wilson (1999, p. 111), White considera as narrativas históricas como ficções verbais, com seus conteúdos sendo tanto inventados quanto comprovados. Desta forma, as narrativas históricas seriam ficções que teriam mais relação com a literatura do que com a ciência.

Na contemporaneidade, essa constatação torna-se muito importante, pois a História abandona a pretensão de uma verdade “absoluta” que, supostamente, poderia ser obtida através de documentos históricos. O filósofo francês Michel Foucault em seu livro *A arqueologia do saber* (1969) apresenta essa antiga busca pelos documentos que:

[...] diziam a verdade, e com que direito podiam pretendê-lo, se eram sinceros ou falsificadores, bem informados ou ignorantes, autênticos ou alterados. Mas cada uma dessas questões e toda essa grande inquietude crítica apontavam para um mesmo fim: reconstituir, a partir do que dizem estes documentos — às vezes com meias-palavras —, o passado de onde emanam e que se dilui, agora, bem distante deles; o documento sempre era tratado como a linguagem de uma voz reduzida ao silêncio: seu rastro frágil, mas por sorte, decifrável. (FOUCAULT, 2008, p. 7)

Essa posição acerca de um documento foi mudada. Agora a História considera como sua tarefa primordial não interpretá-lo, não determinar se diz a verdade nem qual é seu valor expressivo, mas sim trabalhá-lo como uma materialidade documental:

[...] ela o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações. O documento, pois, não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações. É preciso desligar a história da imagem com que ela se deleitou durante muito tempo e pela qual encontrava sua justificativa antropológica: a de uma memória milenar e coletiva que se servia de documentos materiais para reencontrar o frescor de suas lembranças; ela é o trabalho e a utilização de uma materialidade documental (livros, textos, narrações, registros, atas, edifícios, instituições, regulamentos, técnicas, objetos, costumes etc.) que apresenta sempre e em toda parte, em qualquer sociedade, formas de permanências, quer espontâneas, quer organizadas. (FOUCAULT, 2008, p.8)

Essa impossibilidade de se alcançar uma verdade insofismável é abordada pelo historiador francês François Dosse (2003, p. 301), que cita o processo de Maurice Papon², em que historiadores de ofício foram convocados ao pretório. Ele alerta contra o exagero e o grande risco de o historiador engajar-se no juramento jurídico de dizer toda a verdade, traduzindo uma situação de desconforto e de dúvida quanto ao seu estatuto.

Dosse ainda lança mão das teses desenvolvidas por Ernst Nolte, Michael Stürmer, Andreas Hillgruber, entre outros, que minimizaram a violência nazista ao imputar o fato de que tal barbárie vinha de longe, do oriente soviético, que teria fornecido um modelo de sociedade carceral, simplesmente retomada por Hitler. Para o historiador francês, essa controvérsia mostra que a História permanece um campo polêmico, o lugar de confrontos primordiais onde se joga não tanto com o objetivo de se entender e resgatar o contexto do passado em sua diversidade perspectiva, mas sim a partir de um contexto presente:

Os caminhos que conduzem ao passado são, portanto, numerosos e sua pluralidade é antes signo de um momento fecundo de considerar que o estado reflexivo próprio à operação historiográfica é inelutável. Assim como o caráter plural da busca da verdade mergulhada no conflito das interpretações. (DOSSE, 2003, p. 305)

Dentro desse conceito “plural” de História, apresentaremos algumas perspectivas do cangaceiro Lampião abordadas por pesquisadores, tendo em mente que, talvez a única diferença existente entre as abordagens históricas e as ficcionais repousa no fato de que as primeiras têm como objetivo, embora não alcançável, a verdade.

O fenômeno do cangaço teve uma abrangência espacial que se estendeu por mais de sete estados brasileiros. A pesquisadora Luitgarde Barros considera que: “O espaço do cangaço apagou as linhas divisórias do mapa oficial e demarcou o seu espaço compreendido pela região encravada em Pernambuco, Paraíba, Alagoas, Sergipe e norte da Bahia” (BARROS, 2000, p. 13).

Gilberto Freyre lembra, ao escrever no prefácio do livro *Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil* (2005), de Frederico

² Oficial do governo francês de Vichy que colaborou com o Regime Nazista.

Pernambucano de Mello, que o cangaço não é só um fenômeno do sertão e, se cangaceiros como Cabeleira e Antonio Silvino marcaram o banditismo no Nordeste canavieiro, o fenômeno é um tema brasileiro e tem inclusive aspectos transbrasileiros, ou seja, o efeito da modernização sobre culturas tradicionais: “Aspectos quase shakespearianos de dramas não tem faltado para a vivência sertaneja ligada ao cangaço” (MELLO, 2005, p. 16).

No entanto, o fenômeno, sem dúvida, foi de uma maior envergadura no sertão nordestino, pois o banditismo nunca conseguiu se destacar na zona litorânea, seja como um fator social, seja na cultura ou na expressão artística. O fato é que a economia agrícola, principalmente a cultura da cana-de-açúcar na área litorânea, criou oportunidades econômicas abertas que afastavam possíveis vocações para a vida de aventura.

Um fator de suma importância na historiografia *lampiônica* relaciona-se à questão da sua proximidade temporal. O fato de Lampião ter vivido em meados do século passado permitiu a realização de um grande número de entrevistas com pessoas que tiveram contato em vida com o cangaceiro. Também é mister mencionar a existência de um volume considerável de fotos, filmes e reportagens efetuadas por uma mídia ávida de notícias sobre o cangaceiro. A verdade é que talvez nenhuma outra personagem histórica brasileira tenha sido tão “explorada” quanto Lampião.

Todavia, apesar dessa propalada proximidade, renomados pesquisadores, tais como, Luitgarde Barros (2000), Frederico Pernambucano de Mello (2005), Rui Facó (1983) e Maria Christina Machado (1978), entre outros, possuem diferentes visões sobre o assunto. Barros e Mello ressaltam o caráter do cangaceiro ligado ao banditismo³, enquanto Machado e Facó apresentam Lampião, dentro de uma perspectiva marxista, não como um fato isolado, mas sim como o resultado de uma época em que se processava a luta surda empreendida pelo vaqueiro contra o senhor da terra (MACHADO, 1978, p. 6).

³ Barros (2000), assim como Mello, procura desmistificar a imagem mitológica de Lampião como justiceiro e ideologicamente voltado para a defesa dos fracos num combate ao coronelismo. Para Mello (2005), o mito foi formado principalmente por três fatores: uma mídia jornalística da época que explorava o assunto; o sertão por apresentar uma cultura francamente receptiva à violência e o escudo ético utilizado pelos cangaceiros.

A jornalista Vera Ferreira, neta de Lampião, no livro *De Virgolino à Lampião* (1999), que escreveu conjuntamente com o pesquisador Antonio Amaury, trabalha essa discrepância entre os historiadores propondo uma história do cangaço onde existam, pelo menos, dois Lampiões:

[...] um (real) que teve a sua existência real, que viveu todas as vicissitudes que um homem à margem da lei experimenta, e outro (mítico) que foi criado a partir de cada façanha efetiva ou inventada. Este é um produto coletivo que vai cada vez mais sobrepujando o primeiro. Há uma abundante literatura sobre o cangaço, mas poucos oferecem um quadro histórico mais ou menos completo. Tem-se praticado em torno do cangaço ainda uma espécie de história do tipo tradicional, ancorada nos heróis e nos seus grandes feitos, que faz com que a sua participação no imaginário continue crescendo. (FERREIRA e AMAURY, 1999, p. 10)

Independentemente da perspectiva adotada, existe uma certa concordância entre os vários estudos sobre Lampião que converge para o fato de que o jovem Virgolino ainda em companhia dos seus pais, trabalhou com couro, fazendo cela, perneira, gibão e alforjes, além de saber confeccionar belos bornais que negociava nas feiras da região (Coimbra). Também sabia tocar harmônica de cinco baixos, costume que levou para o cangaço:

Todas as biografias de Lampião têm invariância de uma ordem de dados, também salientados pelos informantes: era um exímio cavaleiro. Almocreve, cruzava as fronteiras de Pernambuco, Alagoas e Sergipe, cujos caminhos percorria com intimidade, conhecendo como a “palma da mão” a rede de rios e riachos que abastecia o Moxotó e o Pajeú. Palmilhava os pés de serra, grotas e socovões, deslocando-se na caatinga com a naturalidade dos experimentados vaqueiros do Pajeú. (BARROS, 2000, p. 85)

Porém, o fato de Lampião ter sido uma criança pobre é aceito, de maneira geral, como um dos motivos da sua revolta contra os coronéis. Machado (1978, p. 35) afirmam que, desde muito menino, pelo fato de ter assistido muitas rixas no sertão onde o coronel sempre levava a razão, ele já criava conceitos cada vez mais rígidos contra os potentados. Machado apresenta como argumento um poema atribuído a Lampião:

Se os homem desse aos vivente
O que açambarca os banqueiro
E dividisse as quintanda
E tudo dos masoquero
Neste mundo de miséria

Não havia cangaceiro. (MACHADO, 1978, p. 36)

Tal posição é reforçada por Ferreira, que cita uma passagem atribuída à mãe de Lampião. Enquanto o pai pacato desarmava os filhos pela porta da frente, a mãe armava-os pela porta de trás dizendo: “Filho meu não é para ser guardado no caritó⁴. Não criei filho para ser desmoralizado” (FERREIRA E AMAURY, 1999, p. 54).

Essa opção de obter a justiça através da violência é uma das principais características que fortalecem a imagem do cangaceiro no processo de sua mitificação. Outro fator preponderante na formação do cangaceiro está na sua origem, uma vez que provém de uma região atormentada pelas secas em meio a uma paisagem árida. Esse ambiente, sujeito a longos períodos de estiagem, acaba por empurrar muitos dos seus habitantes para o cangaço como meio de vida.

Mello (2005, p.190) chama a atenção para a correlação entre a seca, as agitações políticas e a rapinagem cangaceira, visto que a seca promovia a desarticulação da incipiente estrutura governamental. O pesquisador oferece como argumento o editorial do Jornal do Recife, edição de 5/12/1926, onde é relatado que, nos sertões de Pernambuco, estavam surgindo outros bandos como o de Lampião e que estavam fortemente armados e municiados, depredando e arrasando tudo em suas passagens sinistras.

Na perspectiva de que o cangaço é muito mais um fator social e não um caso isolado, Mello cita em seu livro mais de cinquenta bandos nessa situação. Gustavo Barroso (1917, p. 22) concorda com Mello: “Ribeiras houve regadas longos anos seguidos por invernos fecundos e abastecidas por colheitas abundantes. Durante o período de fartura não surgia um bandido”.

Outro ponto em comum nas diversas biografias do cangaceiro é o fato de Lampião e seus irmãos terem matado dois dos capangas que perseguiram seu pai a mando do coronel Nogueira. O ocorrido fez com que Lampião e seus irmãos fossem marginalizados, sendo obrigados a buscar refúgio no bando do famoso cangaceiro Sinhô Pereira.

Naquela época, os coronéis, donos de grandes latifúndios no Nordeste, não podiam permitir que uma agressão desse tipo ficasse impune. Nessa

⁴ Gaiola

perspectiva, somente uma resposta ainda mais violenta, como por exemplo, exterminar a família do agressor, poderia manter o poder do coronelismo.

Para Machado (1998, p. 37), os cangaceiros nunca foram entendidos, porque jamais foram pesquisados por este viés político que os colocou como um contraponto a este poder desenfreado dos coronéis. São considerados simples criminosos e ladrões quando, na realidade, foram homens que lutaram porque não chegaram a conhecer a justiça. Fizeram, então, a justiça com as próprias mãos. Eram os fora-da-lei. Mas onde realmente estava a lei? No bolso dos ricos ou no porrete do coronel? Sob o mesmo viés, Ferreira e Amaury (1999, p. 16) afirma que o menino, curtido numa sociedade que cultivava o ódio, deixou que este florescesse no seu coração onde antes havia a semente do amor.

Para os defensores do Lampião de “boa índole”, a violência é relativizada e, se ele cometeu atrocidades, não foi mais violento ou traiçoeiro que as forças que o perseguiam. O terror foi a maneira encontrada por Lampião para poder sobreviver num ambiente inóspito e viril: graças à violência espalhada pelo cangaceiro é que ele pôde viver por tanto tempo.

Nessa perspectiva, evidencia-se a imagem de um nordestino generoso e justo, cruel e tolerante, prudente e arrojado que conseguiu, com tal comportamento contraditório, manter a ordem no seu bando. Um cangaceiro líder, que apesar de condutor duro e inflexível, foi capaz de amar com ternura uma mulher, de quem foi companheiro e a quem foi fiel.

Para Ferreira e Amaury (1999, p. 16), Lampião não foi um bandido, mesmo tendo sido cruel, nem um algoz, apesar dos extermínios. Ainda, conforme os autores, foi fruto de uma sementeira de violência chamada coronelismo, foi o Robin Hood caboclo, o vingador das plebes espoliadas que sempre buscou a justiça que lhe fora negada. Para o advogado criminal Evaldo F. Campos (citado em FERREIRA e AMAURY, 1999, p. 18):

A história que entronizou tantos facínoras, mesmo enxergando-lhe as mãos sujas de sangue, não tem porque deixar de resgatar sua memória, rotulando-o, senão herói, ao menos como o autor do mais sincero e vigoroso protesto contra os desmandos do Poder Central e que pagou, por sua ousada postura, o preço da própria vida.

O pesquisador marxista Rui Facó também aborda o problema sob a perspectiva do monopólio da terra pelos coronéis. Facó evita simplesmente classificar Lampião como um facínora. Atribui a violência exacerbada do cangaceiro à estrutura agrária do Nordeste na época, em que uma pequena elite exploradora tinha o domínio político, deixando a maioria da população analfabeta e vivendo abaixo da linha da pobreza.

Em *Cangaceiros e fanáticos* (1983), Facó apresenta a tese de que tal condição sociocultural é propícia para o aparecimento de profetas procurando seguidores com o objetivo de levá-los a uma situação de vida melhor, ou seja:

[...] um novo Cristo com coragem para dizer: ‘Sigam-me e eu os levarei ao reino de Deus’. É claro que todas as resistências e dúvidas se transformam em fé, que nenhuma arma, nenhum poder e nenhuma instituição podem estancar. (FACÓ, 1983, p. 47)

Mello discorda do argumento de Facó. Questiona o fato de que não é possível generalizar a maneira de agir dos diversos grupos cangaceiros por intermédio de uma proposta de classificação que divide o cangaço em três modalidades básicas, meio de vida, vingança e refúgio:

[O cangaço meio de vida] foi a modalidade profissional do cangaço, que teve Lampião e Antonio Silvino seus representantes máximos. O segundo tipo (vingança) encontra o finalismo da ação guerreira de seu representante, voltada para o objetivo da vingança, traço definidor mais forte. Foi o cangaço nobre, das gestas fascinantes de um Sinhô Pereira, um Jesuino Brilhante ou um Luís Padre. Na terceira forma, o cangaço figura como última instância de salvação de homens perseguidos. Representava nada mais que um refúgio, um esconderijo, espécie de asilo nômade das caatingas. (MELLO, 2005, p. 89)

Evidencia-se que o cangaço “meio de vida” praticado por Lampião é considerado menos honrado que o cangaço de vingança, pois só aparentemente tem o objetivo moral da *vendetta*: os seus objetivos reais são os bens materiais e o poder:

Os que conhecem, ainda que superficialmente, a história do nosso banditismo rural, sabem que a existência criminal desenvolvida por um Lampião, por exemplo, não pode ou, ao menos, não deve ser confundida com aquela levada a efeito por um Sinhô Pereira ou um Jesuino Brilhante. No campo subjetivo, diferiam as motivações, os interesses, as aspirações, como diferiam os gestos, as limitações e as atitudes, no plano objetivo. (MELLO, 2005, p. 88)

Ferreira e Amaury discordam de que houvesse apenas um objetivo de cunho financeiro por parte de Lampião, pois em entrevista concedida por ele, afirmou não estar rico porque gastava muito distribuindo esmolas aos necessitados. Ainda, com relação ao seu comportamento, ele afirmava que cometia violências e depredações, mas que costumava respeitar as famílias, por mais humildes que fossem:

Poderia retirar-me, indo para algum lugar longínquo, mas acho que isso seria uma covardia, e não quero passar por covarde. [...] Preciso ainda trabalhar uns três anos. [...] Depois, talvez me torne um comerciante. (FERREIRA E AMAURY, 1999, p. 242)

Esta breve introdução à personagem histórica tem como objetivo apresentar a diversidade de interpretações que vão desde a personificação de Lampião como um novo Cristo até a imagem trazida por Gastão Pereira da Silva, no prefácio do livro *Sociologia do cangaço* (s/d.), de Rodrigues de Carvalho, onde o historiador expõe a figura do cangaceiro como possuidora de uma crueldade comparável a de Hitler.

Enfim, seja pela revolta do cangaceiro contra o poder abusivo do coronelato, seja pelas condições climáticas ou ainda pela estrutura psicótica de sua personalidade, as informações são tratadas a partir das mais diversas perspectivas. Alguns dos aspectos que se encontram na origem dessa problemática são abordados a seguir.

1.1 O SERTANEJO NORDESTINO

Mas a gente é sertanejos, ou não é sertanejos? Ele quis vir guerrear, veio – achou guerreiros! Nós não somos gente de guerra? (GUIMARÃES ROSA, 2009, p. 123)

É numa região onde o solo é calcinado pelas secas, em que coexiste uma vegetação exótica formada por altos mandacarus e espinhentos xique-xiques, descritos magistralmente tanto por Euclides da Cunha no seu épico, *Os sertões* (1902), como por Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas* (1956), que habita o sertanejo.

Os sertões é a primeira grande obra nacional a focar a história do povo sofrido que habita o sertão brasileiro, uma região de terras não cultivadas, ou seja, “O mundo além das chamadas “fronteiras de civilização” (BARROS, 2000,

p. 46). Um vasto território onde não havia cercas delimitando as propriedades — as cercas só eram usadas para proteger a roça do gado - e onde os vaqueiros se trajavam com uma indumentária *sui generis* feita inteiramente de couro.

A origem do sertanejo se deve, para muitos pesquisadores, ao chamado “ciclo do gado” com o homem do sertão deixando para trás o sedentarismo, forma de vida inspirada na produção agrícola. A pecuária, numa região carente de água como o sertão, traz todas as implicações da vida nômade, a necessidade da busca de novos pastos, tendo-se em vista o rápido desgaste nessas áreas semiáridas. O isolamento característico do homem dessa região está ligado a essa forma de criação de gado que não comportava o trabalho massificado. O criador era um homem individualista, autônomo, improvisador e, sobretudo, livre.

Durante esse ciclo, o sertanejo não conheceu a figura do patrão que lhe falasse o que fazer ou lhe inspecionasse o serviço, ou mesmo um poder público que exercesse uma ação coercitiva. A ordem pública centralizada e eficiente só vai aparecer no sertão muito tempo depois. Para Machado (1978, p. 10), muitos desses homens fortes, corajosos, com vontade de vencer e de ser livres, embrenharam-se no sertão para fugir do jugo feudal do senhor de engenho.

Enfim, o sertão nordestino é o cenário de uma vida difícil, constituído por populações que para lá se dirigiram em razão da decadência do ciclo da cana-de-açúcar na costa nordestina. Tais populações foram obrigadas a lutar contra os indígenas locais e até mesmo contra animais ferozes, ficando isoladas e empobrecidas.

Essa situação de penúria, em que as doenças são frequentes, com impossibilidade de tratamento adequado, acaba por ocasionar a indiferença e a resignação do sertanejo frente à morte. Nessas regiões dominadas pela miséria e privação, é bastante comum a existência de uma exacerbação da religiosidade, o que pode ser verificado no tratamento dado à morte, encarada como algo inevitável, resultado da vontade de Deus, como podemos perceber no dito popular: “Se morreu foi porque Deus é que quis”.

Para Mello (2005, p.21), um outro traço cultural que forja a personalidade sertaneja é a sua indiferença no trato com o sangue dos animais

de corte, uma característica da atividade pecuária que é predominante na região. O menino sertanejo acostuma-se desde cedo com a presença do sangue, algo corriqueiro no sangramento do boi ou do bode para o preparo da carne-de-sol.

Na trilha do sertanejo surgiram os comerciantes para acudir a esses vaqueiros e vender seus produtos dando início às feiras – motivo folclórico até hoje. É nesse ambiente que surgem as novidades através dos cantadores que trazem as histórias dos heróis do povo em versos e músicas que, como veremos, serão de suma importância na construção da personagem Lampião.

Oliveira Viana (citado em COSTA PINTO, 1980, p. 95) concorda que o sertanejo, tipo social constituído à base da atividade pastoril, tem a necessidade de se superar na combatividade, na rusticidade, na bravura física, em suma, na maneira mais agreste de viver, tanto por sua maior internação numa região agreste, como pelo seu contato mais direto com o gentio:

Os produtos desse contato entre o branco e o silvícola, que a economia-pastoril permitiu e facilitou são até hoje aspectos importantes da psicologia da gente que habita aquela parte da zona norte oriental do país. O arrojo na luta, a "mística" da *vendetta* pessoal quando entram em jogo "questões de honra", a utilização deliberada e tranqüila de recursos traiçoeiros e atrozes contra o inimigo e, ao lado disso, um permanente "cansaço", uma nostalgia silenciosa, uma vagarosidade nos movimentos e também no raciocínio — desde que a ação imediata não é atacar ou defender e que da agilidade não está a depender o sucesso — que bem retratam psicologicamente o sertanejo. (COSTA PINTO, 1980, p. 96)

Henry Koster (citado em MELLO, 2005, p. 44) adverte que apesar de reconhecer que os sertanejos são corajosos, sinceros, generosos e hospitaleiros: “Essa gente é vingativa. As ofensas muito dificilmente são perdoadas e, em falta da lei, cada um exerce a justiça pelas próprias mãos”.

1.2 A VIOLÊNCIA SERTANEJA

“No sertão, quem não se vinga está moralmente morto” (Gustavo Barroso, 1917, p. 59).

Apesar de os fatores geográficos terem moldado a forma de vida do sertanejo, uma parte da tradição de violência a ele atribuída, não pautada no

regime de honra e de vingança, centra-se nos resquícios do fenômeno do coronelismo. O coronelismo tem a sua origem na época da Coroa, que criou as ordenanças, brigadas paramilitares coordenadas por habitantes da região para defender os seus domínios do transoceânico. Os responsáveis por essas brigadas, durante o período da República, receberam o título de coronel: “Dessa época em diante, para ser coronel não foi mais necessário ter pertencido à Guarda Nacional. Tornou-se uma oligarquia: filho de coronel, coronel é” (MACHADO, 1978, p. 20).

Os coronéis legitimaram essa violência pela cultura ancestral transplantada da Península Ibérica, baseada nos códigos de honra que, garantindo privilégios para as classes dominantes, determinavam separações quase intransponíveis entre os segmentos sociais. Os indivíduos das classes mais baixas da população eram usados pelo coronelato como “cabras”, homens que eram armados para a defesa dos coronéis em seus próprios interesses e em sua honra.

Vários autores clássicos como Vitor Nunes Leal (1948), Maria Isaura Pereira de Queiroz (1977), Luiz Aguiar da Costa Pinto (1980) e Amaury de Souza (1973) concordam que o uso da violência é quase um monopólio das classes senhoriais. Amaury de Souza (citado em BARROS, 2000, p. 23), menciona que no final do século XIX:

[...] afrouxaram-se os controles sociais da sociedade patriarcal e o seu virtual monopólio do uso da violência soçobrou, disseminando-se até os estratos mais baixos da população rural. Surge então o cangaço, como expressão de violência, independente de, inauspiciada por, e freqüentemente dirigida contra os senhores patriarcais.

Nessa perspectiva, Machado (1978, p. 21) afirma que, no momento em que os coronéis da Guarda Nacional alcançaram o auge da prepotência no século XIX, apareceram então os sertanejos revoltados. Estes buscariam fazer justiça com as próprias mãos, surgindo assim, no sangue da vingança, o cangaceiro.

Mello (2005, pp. 65 - 71) prefere identificar uma espécie de tipologia da violência em que são apontadas as figuras do valentão, do cabra, do jagunço e do pistoleiro. O valentão era caracterizado como o indivíduo “bom de briga” que frequentava as festas e feiras. Seu desejo era se tornar célebre através de sua

força física, a ponto de amedrontar as pessoas com sua simples presença. O cabra e o jagunço eram homens armados que trabalhavam como guarda particular dos fazendeiros no enfrentamento com os índios, nas lutas entre as famílias e nas disputas políticas. Finalmente, Mello identifica o pistoleiro, um bandido pago para matar, mas que não exibia o mesmo modo requintado de agir dos cangaceiros: matava covardemente, sem ater-se a um código da ética sertaneja.

De acordo com Mello (2005, p. 71), a figura de Lampião é sempre associada a um tipo de cangaceiro que não está propriamente interessado na vingança e que faz do cangaço o seu meio de vida. Como forte argumento, o pesquisador pernambucano advoga uma estreita ligação entre o cangaceiro e os violentos pistoleiros. Lampião teria a necessidade da utilização desses matadores na atividade de agiotagem desenvolvida não só por ele, mas também por outros cangaceiros como Antonio Silvino e José Baiano. A atividade de agiotagem supostamente exercida por Lampião acaba por macular a imagem social do cangaceiro, que foi formada através de um robustecimento ético crescente, que Mello chama de “robinhoodização”.

Percebe-se que a violência sertaneja, em sua multiplicidade de interpretações, ainda encontra atualmente, espaço para a discussão sobre o caráter social do cangaceiro. Em *Lampião: senhor do sertão* (2006), Élise Grunspan Jasmin trabalha com a hipótese de o cangaceiro não ser nada mais que uma vítima de um sistema social arcaico. Essa mesma vertente é seguida por Jack de Witte que, em *Lampião VP sans toit, sans roi, sans loi* (2005), compara Lampião ao traficante carioca Marcinho VP.

Todavia, Mello, mesmo recusando a imagem “robinhoodiana” de Lampião, acredita que a sua violência acaba alcançando certa legitimidade por conta do processo de afirmação do colonizador sobre os nativos. Para Mello (2005, p. 64): “Isso que se deu no nosso ciclo do gado pode ser igualmente identificado na epopéia norte-americana da conquista do Oeste”.

Luiz Aguiar Costa Pinto (1980, pp. 3-4) acredita que a violência encontra um clima propício ao seu desenvolvimento a partir das desavenças entre algumas famílias. Conforme o autor, essas comunidades de sangue precederam as comunidades de território na evolução das organizações sociais humanas. As famílias exerciam quase todas as funções sociais, tais como uma

grande unidade de produção baseada na propriedade latifundiária, uma unidade religiosa com a sua religião e seus deuses e uma unidade política com suas leis e sua justiça interior, acima da qual não haveria outra para se apelar. Enfim, um "pequeno Estado".

Ainda, segundo Costa Pinto (1980, p. 5), essa sociedade de parentes, que não permitiu o surgimento de relações e laços sociais fora do seu ambiente interno porque a maioria das suas atividades eram desenvolvidas no seu próprio seio, possibilitou as condições para o aparecimento da guerra entre famílias como forma normal e permanente de repressão ao delito e defesa da ordem social. O escritor cearense Leonardo Mota (citado em MELLO, 2005, p. 161), obteve um significativo depoimento de um patriarca de uma família envolvida numa dessas guerras:

Eu só possuo uma vida e esta é livre e desembaraçada. Sou homem de honra e estou acostumado a falar de cabeça erguida. Esta primeira humilhação que estou sofrendo não me enfraquece. Não há governo que dê jeito na minha luta com os Carvalhos. Isto é uma questão de sangue!.

Desta forma, qualquer atitude violenta ou desrespeitosa contra a "família", tais como o assassinato de algum de seus membros ou uma simples desavença, gerava uma reação intempestiva de seus membros: a vingança ou *vendetta*. A família que sofrera a agressão reagiria na defesa de seus interesses e de sua honra, com o objetivo de manter a integridade dos seus membros e de garantir a própria sobrevivência da família. É importante notar que a violência brutal da *vendetta* não tem as mesmas características da pena de Talião: "Olho por olho, dente por dente, mão por mão, pé por pé", pois nela o vingador não procura necessariamente se vingar no autor do delito contra a sua comunidade, mas sim contra toda a família adversária:

Se o culpado é um ancião, por exemplo, vingar-se nele é desperdiçar vingança; há que abater o chefe da família, ou outro varão, o que representa a eliminação de um braço forte para a réplica, que já se espera. Para vingar um dos seus não basta a morte de um adversário. Dois, dez, vinte, a família inteira, sem nenhuma consideração, há de ser abatida. (COSTA PINTO, 1980, p. 6)

Entretanto, o fenômeno da vingança por *vendetta* no sertão nordestino é somente parte do fenômeno da violência que ali ocorria, pois até mesmo os

integrantes das patrulhas governamentais chamadas de “volantes”, muitas vezes, com o tempo, acabavam se transformando em milícias paralelas que, em nome do combate aos cangaceiros, rivalizavam com estes nos métodos de imposição de terror às populações sertanejas.

O uso da força e da coação através de perseguições e ameaças exercidas pelas patrulhas volantes era tamanho que os irmãos da cangaceira Sila foram praticamente obrigados a seguirem o modo de vida do cangaço, após o casamento da irmã com o cangaceiro Zé Sereno (ARAUJO, 1987, p. 50). Em contrapartida, não foram poucos sertanejos que se engajaram nas patrulhas volantes em busca da vingança pela morte de um parente ou ente querido. O soldado da patrulha volante, Manuel Aquino, conta que entrou na luta contra o cangaço por causa do assassinato de seu pai pelo cangaceiro chamado Português (BARROS, 2000, p. 34).

Além disso, as relações de amizade pareciam empurrar algumas famílias para a violência. Segundo o cangaceiro Sinhô Pereira, um dos motivos da gana da família Piranha em perseguir Lampião estava no fato de a sua família ser próxima à dos Ferreira:

Os Piranha eram assim chamados porque vinham da fazenda Piranha, propriedade dos Carvalho, inimigos tanto meus quanto da família Ferreira. Para Sinhô, um dos motivos dos Ferreira serem tão perseguidos deve-se à amizade com a família Pereira (FERREIRA e AMAURY, 1999, p. 78).

Sob uma análise mais profunda, parece haver uma convergência, pois muitas das lutas entre famílias acabavam sendo transformadas em embates entre volantes e cangaceiros, uma vez que algumas volantes tinham um núcleo familiar, como a volante dos Nazarenos, por exemplo. Essa volante, como será visto adiante, tinha como maior objetivo não a dizimação dos cangaceiros e sim a de Lampião e a da família Ferreira, num embate que se iniciou no fim de 1918.

1.3 O ASPECTO ÉTICO DA VIOLÊNCIA: CRIME OU REVOLUÇÃO?

Corriam os anos trinta
No nordeste brasileiro
Algumas sociedades
Lutavam pelo dinheiro
Revendiam pelas terras
Coronéis em pés de guerra
Beatos e cangaceiros
(Cavalos do cão – Zé Ramalho)

Como pudemos verificar, existe uma série de condições sociais, econômicas, geográficas, psicológicas e políticas dentro das quais efervesceu o fenômeno da violência no cangaço. Esse complexo contexto possibilita que o cangaço possa ser analisado tanto como uma revolução social que buscava melhores condições de vida para o sertanejo, como um simples fenômeno em que um bando de criminosos, protegidos por um “escudo ético”, aproveitou-se para saquear o sertão nordestino.

O conceito de “escudo ético” apresentado por Mello diz respeito ao destaque dado pelos cangaceiros a um verdadeiro estribilho em que se constituíam as respostas destes diante de indagações sobre os motivos por que se entregavam àquela vida.

Invariavelmente invocavam ofensas sofridas, dando ênfase à conseqüente necessidade de vingá-las, num imperativo a que o sertanejo sempre se mostrava sensível e compreensivo. Antônio Silvino costumava, em conversa, apontar Desidério Ramos, um dos matadores de seu pai, e filho do principal matador, José Ramos da Silva, como o responsável pela sua vida de cangaceiro. Lampião, alegando velhas questões sobre propriedade de reses e o assassinio do pai, citava respectivamente José Saturnino e José Lucena de Albuquerque Maranhão, como igualmente responsáveis pelo seu destino de guerra. (MELLO, 2005, p. 120)

Acontece ainda, segundo Mello (2005, p. 121), que essas promessas de vingança tão alardeadas por alguns capitães não eram seguidas de ações da mesma intensidade. Tal afirmação baseia-se num provável pedido de trégua feito por Lampião ao seu maior inimigo, José Lucena, o que demonstra que o cangaceiro jamais tentou sinceramente destruir seus grandes inimigos. A utilização da “vingança” como um escudo ético obrigava a quem o utilizava a manter o inimigo vivo, pois na concretização da morte desse desafeto, o cangaceiro se veria na obrigatoriedade de abandonar as armas.

Deste modo, pode-se deduzir que se o ambiente agreste e a cultura da *vendetta* foram propícios para o estabelecimento do fenômeno do cangaço, sem dúvida a racionalização da vingança através de um escudo ético foi fundamental para a sua sobrevivência. Em apoio à concepção de que Lampião, na verdade, não usava a violência pela *vendetta* e sim em benefício próprio, Mello cita alguns fatores que diferenciam os cangaceiros de “meio de vida” dos cangaceiros de vingança. No cangaço “meio de vida”, o período médio de liderança de um chefe de grupo é muito maior que no cangaço de vingança, em que, após matar o desafeto, o indivíduo se retira do cangaço:

Enquanto Lampião e Antonio Silvino agitaram períodos de, respectivamente, 22 e 19 anos, os mais celebrados vingadores mal atingem o lustro. Sinhô Pereira, vingado, se retira após seis anos de correrias. Seu primo, Luís Padre, após cinco anos. Cindário e Jesuíno Brilhante também mal encostam no lustro. Não há nada de estranho nisso. Quem quer vingar mesmo, parte para cima do inimigo e mata, como Sinhô, ou morre, como Jesuíno, ou ainda, se nota que não pode com o peso do encargo, ensarilha as armas e afasta-se para cuidar de outra vida. (MELLO, 2005, p. 146)

O segundo fator que diferencia o cangaço “meio de vida” diz respeito ao espaço abrangido pela atuação do bando. Lampião, sempre em busca de novos “mercados”, agiu em sete estados da região; cangaceiros representantes do cangaço de vingança, como Sinhô Pereira e Jesuíno Brilhante, não foram além de três estados. Outro aspecto mencionado é a presença das mulheres no cangaço “meio de vida”: elas somente foram aceitas nos bandos “profissionais”, pois não havia lugar para elas nos bandos de vingança, uma vez que chefes como Sinhô Pereira consideravam que elas poderiam promover brigas internas no grupo (MELLO, 2005, p. 146).

Assim, Mello fala do cangaço, e em particular do cangaço “meio de vida”, como um processo epidêmico que vai gerando uma série de grupos de malfeitores e bandidos que buscam se legitimar como um vingador de alguma afronta ou cruel justiça. Apesar do pesquisador se recusar a vestir Lampião como um herói, ele não nega a sua soberania e autoridade, bem como seu talento tático e estratégico e até mesmo seus repentinos de perdão e liberdade. Em posição mais radical, Barros (2000, p. 119), numa tentativa de despojar Lampião até mesmo de sua imagem de um homem com uma coragem fora de discussão, sugere que o cangaceiro havia mudado o código de valentia do

sertão em benefício próprio, pois só atacava inimigos que estivessem em posição inferior, usando como tática o elemento surpresa e estando fortemente entrincheirado.

Barros, nessa crítica à pretensa coragem do cangaceiro, afirma também que os cangaceiros empregaram uma violência descontextualizada da fórmula “lavar a honra”. Conforme o autor, Lampião e seus comandados usaram táticas terroristas para apavorar os seus inimigos e evitar qualquer resistência, tal como a violação do corpo, que é um dos maiores tabus sertanejos:

Lampião inovou por seus métodos os tradicionais estilos de saques de cangaceiros introduzindo o seqüestro, porém, é no ataque à honra – o *ethos* da cultura sertaneja, que ele atinge a eficácia inimaginável em sua estratégia de manter as vítimas paralisadas pelo terror. (BARROS, 2000, p. 145)

A partir de uma perspectiva diferente, o pesquisador Melquiades Pinto Paiva, em seu trabalho *Bibliografia comentada do Cangaço* (2001), caracteriza o cangaço como um fenômeno grupal e não individual, um fenômeno tipicamente rural representando a violência naquela sociedade, que hoje pode ser comparado aos grupos de tráficos urbanos que exercem sobre as comunidades pobres o mesmo terror daqueles cangaceiros.

Entretanto, o sociólogo e folclorista José Américo de Almeida acredita que, à medida que o colonizador foi se estabelecendo, diminuíram as contendias, ocorrendo um fenômeno em que o antigo capanga se tornava um cangaceiro. Almeida (1980, p. 556) afirma que: “[...] o capanga, despedido da guarda ociosa e desabitado ao labor honrado, tinha o único recurso da *societas sceleris*. Organizava ou procurava um bando”.

Numa linha diametralmente oposta a Mello (2005) e Barros (2000), Maria Christina Machado (1978) trabalha com a hipótese de que o cangaço se inicia no momento em que o coronelismo alcança o auge da sua prepotência, o que ocorre durante o século XIX, quando se inicia uma revolução por parte dos sertanejos com o objetivo de obter condições melhores de vida.

Ruy Facó (1983) traz uma interessante contribuição para a discussão, ao relacionar os movimentos sociais que tinham como base o “fanatismo” religioso com o cangaço, pois para o jornalista cearense, o cangaceiro e o

fanático, mais do que bandidos, eram pessoas que saíram de uma apatia generalizada para as lutas que começavam a adquirir caráter social:

Seriam apenas os “retardatários da civilização”, como os qualificava Euclides da Cunha? Evidentemente não. Constituiriam, se assim fosse, uma percentagem de criminosos de todo anormal, desconhecida em qualquer país, em qualquer época histórica. Eram muito mais frutos do nosso atraso econômico do que eles próprios retardatários. Hoje, compreendemos e sentimos que eles eram um componente natural do nosso processo evolutivo, a denúncia do nosso próprio retardamento nacional, o protesto contra uma ordem de coisas ultrapassadas que deveria desaparecer. (FACÓ, 1983, p. 16)

O que Facó parece demonstrar é que naquela sociedade primitiva, com aspectos quase medievais, semibárbaros, em que o poder do grande proprietário era incontestável, até mesmo uma forma de rebelião primária, como era o cangaceirismo, representava um passo à frente para a emancipação dos pobres do campo. Essa posição é endossada por Machado (1978, p. 137), que não via outra alternativa ao sertanejo a não ser esperar pela chuva, o que o fazia aceitar os fenômenos sobrenaturais, levando o misticismo a ser a maior força no sertão.

Mello rebate a posição anticoronelista de Facó e Maria Machado, relacionando o fenômeno com a permissividade de uma sociedade culturalmente violenta. De acordo com o seu ponto de vista:

Não resta dúvida de que o cangaceirismo ideológico de Rui Facó fê-lo ter olhos apenas para o cangaceirismo como meio de vida, centrando numa casualidade econômica simplista do fenômeno de tão larga complexidade. Aliás, da ausência de definições simplistas não se pode dizer esteja a se ressentir o cangaceirismo. Desde assertivas apressadas ou emocionadas, como a de Cristina Mata Machado, que o vê como “resposta à violência do coronel”, a clichês epistemologicamente duvidosos, como o de José Honório Rodrigues, quando o define como “resposta contra o monopólio da terra e exploração do trabalhador rural pelo latifundiário” [...] (MELLO, 2005, p. 128)

Mello (2005, pp. 317) continua sua crítica aos que apresentam Lampião como um revolucionário, ao invés de um simples bandido, e repreende a posição do padre-escritor Frederico Bezerra Maciel em seu *Lampião seu tempo e seu reinado* (1980): “Não o vestimos de herói como o padre Frederico Maciel, que deu de metê-lo no altar e vive a lhe incensar o cangaço, turíbulo pra lá, turíbulo pra cá”.

Luitgarde Barros (2000, pp. 184-186), assim como Mello, critica a interpretação simplista de alguns historiadores, como a de Rui Facó e sua grande frustração pelo fato de os cangaceiros não terem se unido contra os latifundiários, resolvendo transferir para Padre Cícero a responsabilidade pela falta de consciência política de Lampião. Em sua perspectiva, os cangaceiros não estavam preocupados com a “situação de miséria das massas”, mas com uma forma de poder ter acesso aos bens de que dispunham os ricos. Barros relata ainda a ligação de Lampião com o governador do Sergipe, Eronildes Ferreira de Carvalho, sendo que um não incomodava o outro e ninguém censurava a relação, pois o governador comandava o coronelato na época.

A posição de Ferreira e Amaury (1999, p.24) parece ser mais equilibrada quando afirma que não existe unanimidade a respeito do caráter e objetivos de Lampião, uma vez que, mesmo hoje, as opiniões são contraditórias: de acordo com as perspectivas de quem o julga, para uns ele é um herói, enquanto para outros, um bandido sanguinário. Na verdade, um bando de cangaceiros era um agrupamento de homens armados que faziam da vingança e outros delitos seu modo de vida, não muito diferente de outros grupos que usaram a violência como forma de sobrevivência em todos os períodos da civilização.

1.4 DE VIRGOLINO A LAMPIÃO: A CONSTRUÇÃO DO MITO

capaz de amar, capaz de seguir e perseguir
um objetivo, capaz de lutar contra tudo e
contra todos (Maria Cristina Machado).

A breve discussão acadêmica elaborada na seção anterior a respeito de Lampião evidencia que em cada pesquisa efetuada, em cada biografia escrita e em cada entrevista concedida, aparece uma nova significação para a mesma personagem histórica. Essa multiplicidade interpretativa, seja como herói, seja como bandido, se formou em torno da figura do cangaceiro um conjunto de atributos, tais como a valentia e a bravura, constituindo-se um verdadeiro mito tão celebrado pelos cantadores e poetas.

O historiador egípcio Eric Hobsbawn, em seu livro *Bandidos* (1976), afirma que o fenômeno do banditismo social encontra-se em vários países e regiões:

De outra parte, o banditismo social constitui fenômeno universal, que ocorre sempre que as sociedades se baseiam na agricultura (inclusive as economias pastoris) e mobiliza principalmente camponeses e trabalhadores sem terras, governados, oprimidos e explorados — por senhores, burgos, governos, advogados, ou até mesmo bancos. É encontrado em uma ou outra de suas três formas principais, cada uma das quais será discutida num capítulo distinto: o *ladrão nobre*, ou Robin Hood, o combatente primitivo pela resistência ou a unidade de guerrilheiros formada por aqueles que chamarei de *haiduks* e, possivelmente, também o *vingador* que semeia o terror. (HOBBSAWM, 1976, p. 13)

Porém, não é somente nas suas características estruturais que o banditismo social é universal. Hobsbawm (1976, pp.10-23) sustenta que o mito sobre a personagem vai se formando em decorrência da fama que envolve o nome dos mais bem sucedidos “capitães” num claro processo de mitificação que abarca realidade e ficção.

No caso nordestino do Brasil estão presentes duas facetas tão curiosas quanto frequentes: o surgimento do mito de Lampião, ainda em vida, e a sua permanência e crescimento mesmo após sua morte. Não havendo novas façanhas a comentar, uma das formas de preservar o mito se dá quando são desprezados os temas deste mundo em benefício do sobrenatural, como no caso da literatura de cordel, que relata as aventuras de Lampião no céu e no inferno, assunto a ser tratado no capítulo seguinte.

O processo de mitificação de Lampião no Brasil foi reforçado pela aparição do cangaceiro e seus feitos com uma frequência quase diária nas primeiras páginas dos principais jornais do país, no grande volume de folhetos de cordel publicados pelos cordelistas e também pela imensa admiração que a camada menos esclarecida do povo lhe prestava. Confira-se no relato do importante jornal “O País”, publicado em 1908:

Essa gente vive rodeada do mesmo prestígio inconcebível e impressionador que os mais populares bandidos, quando à testa de grupos mais ou menos numerosos de malfeitores, fugitivos das prisões e desclassificados sem escrúpulos e dispostos para tudo, têm sempre gozado entre os moradores das terras afastadas dos centros de civilização, onde esses facínoras encontram seguro agasalho, uma proteção que vai à raia do heroísmo e uma cumplicidade moral que só por milagre escapa às malhas do código penal. [...] Os salteadores da Calábria e da Serra Morena, que hoje só pertencem ao domínio da lenda, como os heróis da célebre tragédia de Schiller; não poderiam ter durante séculos continuado as suas

façanhas históricas sem essa atmosfera de apoio que os circundava. (MELLO, 2005, p. 105)

A fama de Lampião correu o país inteiro, tanto que na imprensa do Recife poucos lhe ameaçavam a primazia como ocupante dos espaços nobres nos jornais. Nessa época, muitos ataques de outros bandos eram atribuídos a ele, o que colaborou para a formação de uma imagem onipresente para o cangaceiro. Além disso, o fato de se utilizar da técnica da hibernação (desaparecimento completo por algum período) como uma estratégia, acabou criando a imagem de alguém que nunca morre.

O Jornal Pequeno noticiou, na edição de 13/02/1926, que Lampião tinha morrido em combate com as forças do tenente Gueiros, o que mostrou-se inverdade com o ataque de seu bando empreendido à fazenda Serra Vermelha no dia 23 do mesmo mês. (MELLO, 2005, p. 194)

Lampião também pode ser visto como um indivíduo dotado de extrema habilidade quanto à diplomacia, adquirindo a simpatia dos sertanejos baianos e pernambucanos. Optatos Gueiros mostra a importância desse aspecto diplomático no imaginário do sertanejo nordestino:

Conquistou Virgulino quase todos os habitantes das caatingas, tratando-os com extrema bondade e esbanjando o dinheiro de que se apossara. Um ano inteiro, não se teve nenhuma notícia de qualquer depredação levada a efeito pelos cangaceiros naquele Estado. (GUEIROS, 1953, p.102)

Para Catherine Backès-Clément (citada em BARROS, 2000, p. 79), o mito é construído a partir do surgimento de uma história fictícia que é transmitida de geração em geração e que remonta a um passado longínquo. Esse conceito, que se mostra mais eficaz quando é aplicado à antiguidade e às sociedades indígenas, torna-se questionável quando o foco é voltado para as sociedades modernas. Para Barros (2000, p. 79), isso ocorre em razão da proximidade temporal entre o mito e a personagem mitificada no passado próximo. O mito é criado não somente a partir da intencionalidade dos produtores de mito. Existe também a possibilidade da intervenção da própria personagem mitificada que projeta imagens que produziu para si própria.

Nessa perspectiva, pode-se afirmar que diversos elementos que possuem valores imensamente positivos na cultura sertaneja, tais como a valentia, a obrigação de vingança, o destemor pela morte e a aversão às injustiças, foram adotados conscientemente por Lampião na construção de sua identidade mítica.

O processo de mitificação de Lampião, como foi demonstrado, parece ter se originado de uma exaustiva divulgação do cangaceiro na imprensa, de uma massiva criação artística e também do próprio Lampião. Tal mitificação alcança o ápice de popularidade quando o cinema se apropria do tema para produzir, no início dos anos 1960, uma série de filmes que ficou conhecida como o “ciclo do cangaço do cinema brasileiro”. A temática do cangaço, que serviu de inspiração para filmes estruturados de acordo com o faroeste americano, levou à produção de *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, com um retumbante sucesso em Cannes, seguido pelas fitas *A morte comanda o cangaço* (1960) e *Lampião, o rei do cangaço* (1962), ambas com a direção de Carlos Coimbra.

Lampião, o rei do cangaço, teve o seu roteiro elaborado a partir dos romances *Lampião, Capitão Virgulino* (1975), de Nertan Macedo e *Lampião, Rei do cangaço* (s/d), de Eduardo Barbosa (s/d), dentro do que Mello chamou de escudo ético. Lampião é retratado como um homem de índole boa que, somente após ter perdido um ente querido de forma violenta e traiçoeira, resolve fazer justiça com as próprias mãos, o que pode ser verificado no fragmento do texto de Macedo:

[...] o velho José Ferreira acordava sempre muito cedo. E em certa ocasião, depois do aviso que lhes deram os filhos, levantou-se da rede e foi soprar o fogo para fazer café. [...], mal teve tempo de alçar a cabeça, para ver de onde partiam aqueles disparos. E quando os filhos menores acorreram, encontraram-no tombado numa poça de sangue. [...] Nessa madrugada nasceu realmente Lampião. (MACEDO, 1975, p. 38)

Outro reforço a essa mitificação pode ser verificado no comportamento da Academia que, num típico discurso da geração 68, traz de novo Lampião ao foco como alguém que desde pequeno já se preocupava com a justiça e foi injustiçado:

Sua visão infantil criava conceitos cada vez mais rígidos contra os potentados [...] mesmo antes da morte do pai, já nutria ódio contra a opressão exercida contra o homem do campo [...] o capitão Lucena retirar José Ferreira de sua terrinha [...] Estariam livres, pelo menos, da polícia do capitão Lucena que, sendo estadual, não poderia ultrapassar as fronteiras pernambucanas. [...] O capitão Lucena contrariando as normas policiais, atravessa as fronteiras [...] e mata José Ferreira [...] Naquele instante morre Virgulino Ferreira e nasce Lampião [...]. (MACHADO, 1978, pp. 22 - 24)

Luitgarde Barros (2000, p. 82) critica essa mitificação e, principalmente, a posição dos pesquisadores da Academia por não abordarem questões relevantes para uma melhor reflexão, tais como: o porquê de Lampião ter procurado acumular fortuna, de querer se transformar no governador do sertão, de buscar tão intensamente recompensas financeiras e poder ao invés de realmente defender o povo sertanejo. No entanto, apesar dessas considerações, a pesquisadora não deixa de reconhecer que Lampião era possuidor de características distintas dos sertanejos de sua época:

Todavia, essa história mitologizada não teria chegado aos nossos dias, se o próprio personagem não possuísse características pessoais que o distinguiram entre os próprios irmãos, os jovens de sua geração e os cangaceiros com quem conviveu desde o tempo de Porcinos, vasta e bem urdida rede de protetores influentes na política e na imprensa da época, além de importantes homens de negócio. (BARROS, 2000, p. 93)

Na formação do mito lampiônico foi relevante sua notável potencialidade intelectual e capacidade de liderança, agregadas ao seu ótimo desempenho como cavaleiro e a um talento especial para as artes. Existem diversos depoimentos, entre os quais o de Luitgarde Barros (2000, p. 94), que confirmam a existência desse talento, revelando ter sido Lampião um exímio sanfoneiro e dançarino, bem como um detentor de excepcional criatividade na elaboração de versos e cantorias de improviso. Tais habilidades corroboram a imagem de alguém inteligente, ousado e romântico, imagem esta que será reforçada a partir de seu relacionamento amoroso com Maria Bonita.

A “robinhoodização” de sua imagem é mais uma importante contribuição para a mitificação da personagem, pois reforça a ideia de um Lampião preocupado com o bem-estar social, resolvendo a fome secular do sertanejo através da fórmula “tira do rico pra dar pros pobres”. Antonio Araujo (1987, p. 78) relata, por exemplo, o saque de um pequeno comércio no povoado da

Fazendinha, cujo proprietário explorava os colonos, em que a distribuição dos produtos foi feita para os sertanejos. Antonio Amaury e Vera Ferreira (1999, p. 185) também mencionam o episódio de 1929, em Mirandela, quando o comércio da cidade foi inteiramente saqueado, sendo que uma parte dos produtos pilhados foi distribuída para a população menos favorecida, um procedimento que se tornou mais ou menos habitual para o bando de Lampião.

Essa posição é contestada por muitos pesquisadores. Estes afirmam que Lampião distribuía lembranças para os grandes protetores, as quais na verdade eram artigos roubados dos sertanejos, num típico processo de “rouba do pobre para dar ao rico”, ou seja, uma “robinhoodização” ao inverso.

Nessa dimensão, é relevante pontuar que o mito de Lampião, de certa forma, representa o mito de toda uma geração de cangaceiros que se iniciou com Cabeleira e parece ter terminado com a morte de Corisco, um dos cangaceiros mais temidos do bando de Lampião. Tal representação também tem sua origem na “herança” que o conhecido cangaceiro de “vingança” Sinhô Pereira deixou para Lampião. Quando Sinhô se afastou do cangaço, passou para Lampião um grupo de cangaceiros escolhidos pela valentia e fidelidade ao chefe, treinados pelo grande mestre, afeito aos lances de ousadia cantados nos versos da mítica heroicidade sertaneja (BARROS, 2000, pp. 105-109).

Essa herança contribuiu para formar a imagem mítica de Lampião como um sertanejo que se juntou ao bando de Pereira em razão das injustiças cometidas contra a sua família. Teria lutado juntamente com ele para corrigir tais injustiças como um verdadeiro cangaceiro da honra e da vingança. Sendo assim, pode-se conjecturar que a formação do mito de Lampião está entremeada com a história de outros cangaceiros, uma vez que o sertão já conhecia uma infinidade de sagas de homens corajosos que se batiam também no campo da honra, tornando-se célebres e povoando o imaginário popular:

Sinhô Pereira, Luís Padre e Antonio de Umburana escreveram, pela coragem tão decantada na história do Nordeste, a mais famosa gesta representativa da cultura sertaneja. Seus feitos são contados com orgulho, não só pelos mais pobres anciãos, nossos informantes, como os mais ricos que entrevistamos. (BARROS, 2000, p. 16)

O imaginário popular traçou com um encantamento cavalheiresco e suficientemente colorido as lutas, a sagacidade e o destemor de nomes como

Jesuino Brilhante, Sinhô Pereira, Casimiro Honório, entre outros, que se transformaram em lendas. Porém, à medida que o mito Lampião vai se construindo através das diversas fontes examinadas, esses cangaceiros heróicos vão se dissolvendo na imagem de Lampião.

Finalmente, é relevante ter em conta que muito do que foi imputado a Lampião nada mais era do que uma incrível procura de notícias a respeito dos feitos do cangaceiro. Tal avidez gerou uma série de reportagens nem um pouco verídicas, lendas espalhadas por todo o sertão, versos de cordel cantados em feiras, que fixaram a imagem do cangaceiro como herói no imaginário sertanejo e nordestino.

1.5 A IMPORTÂNCIA DA PERSONAGEM MARIA GOMES DE OLIVEIRA, TAMBÉM CONHECIDA COMO MARIA DE DÉA, VULGO MARIA BONITA

Cabelos pretos anelados
Olhos castanhos delicados
Quem não amar cor morena
Morre cego e não vê nada
(Acorda Maria Bonita-Volta Seca)

Maria Bonita, companheira de Lampião, é de fundamental importância no processo de “heroicização” do cangaceiro, uma vez que o revela como companheiro fiel e inseparável. Segundo o tenente da patrulha volante, João Bezerra (citado em MACHADO, 1978, p. 106), para os rastreadores descobrirem o rastro de Lampião era preciso verificar as marcas mais profundas da ponta de um pé⁵ ao lado das pegadas gordas e curtas deixadas por sua companheira. “João Bezerra sabia que Lampião nunca andava sem a companheira” (MACHADO, 1978, p. 101). Segundo Vera Ferreira e Antonio Amaury, o encontro de Lampião com Maria Bonita vai causar uma transformação na vida do cangaceiro, pois

A vida de Lampião, desde que ingressara no cangaço, era imersa em violência, saques, depredações, vinganças, assassinatos, combates, assaltos, fugas, emboscadas, numa sequência que não deixava tempo para nenhum tipo de sentimento mais ameno. Mas todo homem carrega, dentro de si, a necessidade de afeto e carinho, por mais rude e violento que seja. A vez de Lampião chegaria, e chegou,

⁵ Lampião tinha cortado o calcanhar direito e assim evitava colocar o peso em cima dele.

quando, pela segunda vez, passou pela fazenda Caiçara, de José Gomes de Oliveira, mais conhecido como Zé Felipe, no início de 1929. (FERREIRA E AMAURY, 1999, p. 191)

Na Fazenda Caiçara, Lampião conheceu Maria Gomes de Oliveira que todos chamavam de Maria de Déa. Era uma jovem de dezoito anos, morena, de cabelos pretos e olhos castanhos e de estatura mediana. Após um breve período de namoro, Maria resolveu acompanhar Lampião e iniciar-se na vida do cangaço, decisão tomada também pela cunhada Mariquinha que acompanha o cangaceiro Labareda. A união de Maria Bonita com Lampião, segundo Machado (1978, p. 88), vai causar mudanças no comportamento do cangaceiro.

As mulheres geralmente possuem um alto grau de solidariedade em relação a outras mulheres em casos de tentativas de estupros e atentados morais. A partir de então, Lampião e o seu bando já não são unicamente homens armados, capazes de praticar atrocidades com qualquer mulher que encontrem em seu caminho, pois ao lado de cada cangaceiro está a sua própria mulher (MACHADO, 1978, p. 88).

No que diz respeito à costumeira violação de mulheres imputada à Lampião, há uma contestação por parte de Maria Christina Machado. Ela questiona a maioria das pesquisas feitas como apoio à ficção literária ou fílmica, as quais mostram os cangaceiros cometendo todos os tipos de barbaridades com as mulheres sertanejas e traz como exemplo o episódio acontecido na cidade de Algodões, narrado por Rodrigues de Carvalho em seu romance *Serrote preto* (1961). Carvalho conta que Lampião e mais alguns cangaceiros praticaram toda a espécie de sevícias contra Maria Nazaré, filha de um fazendeiro que teve a sua propriedade saqueada. No entanto, Machado afirma que todos os depoimentos tomados por ela nos sertões negam esse comportamento de Lampião, que era conhecido como um homem de muito respeito nas questões da moral. Selsina de Jesus conta que quando Lampião invadiu a sua casa não deixou ninguém mexer com ela, pois ela estava grávida, e os cangaceiros a respeitaram (MACHADO, 1978, p. 76).

Como prova da inocência do cangaceiro, Vera Ferreira e Antonio Amaury (1999, p. 110) apontam algumas passagens do romance de Rodrigues, como por exemplo o episódio na fazenda Melancia, onde Lampião decidiu dar

um castigo a um morador local que era apontado como autor de vários crimes de incesto. Também ressalta o fato acontecido na cidade de Juazeiro do Norte onde o capitão cangaceiro castigou um dos homens do seu bando por ter sido indelicado ao gracejar com duas mulheres moradoras da cidade.

Machado (1978, p. 88) contesta ainda a teoria preconizada por muitos pesquisadores de que o princípio da erradicação do cangaço se deu com a entrada das mulheres nos bandos de cangaceiros. Para ela, as mulheres não foram um empecilho à ação dos cangaceiros porque, na hora da luta, elas se agigantavam. Além disso, os cangaceiros davam muito valor à mulher, e com elas participando de seu modo de vida eram vistos com maior parcimônia pelo povo sertanejo. Esse fato, sem dúvida, contribuiu para a construção do mito.

Contudo, apesar da bravura dessas mulheres, alguns historiadores mostram o arrefecimento do cangaço com a entrada delas para o bando. Antonio Araújo (1976, p. 89) apresenta como forte argumento para esse arrefecimento o depoimento prestado pela cangaceira Cila. Ela relata uma possível confidência feita por Maria Bonita que dizia já estar muito cansada daquela vida e que por isso gostaria de deixar o cangaço. Segundo Ferreira e Amaury (1999, 16), a verdade é que, estando Lampião desanimando ou não em relação àquela vida nômade e perigosa, a entrada de Maria Bonita no bando foi capaz de fazer com que ele, cangaceiro cruel e inflexível, despertasse para uma relação amorosa, encontrando a paz em plena tormenta.

Nessa dimensão, se não é possível, de uma maneira transparente, imputar uma tarja de herói ou bandido à figura de Lampião, também é uma posição realmente efetiva não negar a importância do cangaceiro no contexto sócio-econômico-cultural brasileiro. Frederico Pernambucano de Mello (2005, p. 302) admite que não há na história do banditismo moderno quem possa competir com Lampião, quer pelo valor combativo, quer pela abrangência de espaço e de tempo dentro do seu reinado. Mitificado pela gesta sertaneja desde o alvorecer de sua longa carreira, tal como acontecera anteriormente com Antonio Silvino, Lampião se tornou a personagem mais importante do sertão nordestino de toda uma época.

Enfim, através dessa breve problematização da personagem Lampião em seus aspectos morais e éticos, constata-se a complexidade de uma personagem que, apesar de já passados cem anos após sua morte, ainda

desperta infinitas questões, tais como as que propôs Maria Christina Machado (1978, p. 18): Quem foi Lampião? Bandido? Herói? Justiceiro? Que homem era aquele que assaltava, matava, mas que rezava contrito, que obedecia ao Padre Cícero, que era devoto de Nossa Senhora das Dores e que ainda dava provas de amor à Maria Bonita?

2 BREVE INVENTÁRIO DE MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS GERADAS EM TORNO DE LAMPIÃO

Leitores, vou terminar tratando de
Lampião muito embora que não
possa vou dar a explicação no inferno
não ficou no céu também não
entrou por certo está no sertão.
(Chegada de Lampião no inferno –
Cordel de José Pacheco da Rocha)

A personagem Lampião se constituiu como uma importante fonte de inspiração, tendo sido utilizada por diversos artistas tais como escritores, compositores, dramaturgos, poetas de poemas de cordel e artesãos que criaram uma infinidade de poemas, músicas, peças teatrais, filmes, artesanato, romances, etc. As obras geradas por esses artistas foram elaboradas a partir de um repertório que continha tanto referências à personagem histórica de Lampião, como também à personagem criada pela própria ficção, de acordo com uma determinada perspectiva escolhida pelos artistas. No entanto, esses autores, de uma forma geral, observaram em suas obras a importância das condições históricas, sociais e geográficas que propiciaram o seu aparecimento e o seu processo de mitificação.

Porém, em meio a essa extraordinária diversidade de criações e recriações, a maioria das obras apresenta o cangaceiro ou como um herói destemido e justiceiro, ou como cangaceiro cruel e sanguinário assassino, constituindo uma interessante posição dicotômica herói/vilão. Essa dicotomia possui uma aderência às posições dos pesquisadores do fenômeno do cangaço, conforme verificamos no primeiro capítulo, evidenciando, como bem afirma Theodor Adorno (citado em ROCHA, 1999, p. 33), que "tudo o que as obras de arte contêm, em termos de forma e materiais, espírito e matéria, emigrou da realidade para essas obras e, nelas, foi privado de sua realidade".

O repertório utilizado pelas obras de arte, mais especificamente a literatura, tem a sua origem na realidade, mas dela acaba por se afastar. Para o teórico alemão Wolfgang Iser (1996, p. 11), o repertório traz para o texto literário uma nova perspectiva que não está no mundo e, desta maneira, o altera, uma vez que parte de um ponto de vista que já excede a realidade. Para o teórico, determinados elementos retirados do mundo experimentam uma

mudança de significação, bem como os elementos selecionados são combinados entre si com os limites semânticos do léxico sendo ultrapassados.

Assim, a relação dicotômica herói/vilão de Lampião, encontrada quando da análise das diversas perspectivas pelas quais os pesquisadores estudam o fenômeno do cangaceiro, também se mostra presente em toda gama de obras de arte, recebendo, conforme Iser, algumas novas significações que se juntam aos conhecidos valores sertanejos: uma forma de vida corajosa, orgulhosa, escancarada e até mesmo carnavalesca em razão dos seus trajes, enfeites, cores e também pelo seu comportamento extremamente musical, que como poderemos observar está presente em suas festas, danças e músicas.

Na travessia por esse universo artístico de temática lampiônica, verificaremos a princípio a poesia de cordel tanto por configurar-se como a primeira forma artística a eleger a personagem Lampião quanto por ter sido uma das propagadoras da personagem. A sua importância pode ser averiguada, segundo Ana Maria Galvão (2005, p. 377) a partir da sua grande abrangência: “Para aqueles que viveram a maior parte da vida nas pequenas cidades do interior do Estado [sertão], as principais diversões de que desfrutavam eram, além da leitura e da audição de folhetos, os cantadores”. Neste contexto, podemos concluir que o cordel foi um dos fatores responsáveis pela própria criação do mito lampiônico.

O cordel sobre o cangaço teve uma função destacada na sociedade sertaneja do final do século XIX uma vez que era praticamente exclusivo na divulgação de notícias para a população. Essa literatura popular sobressaiu-se como assunto devido à maneira glamorosa de narrar os feitos dos cangaceiros e porque de certa forma, propiciou uma possibilidade de protesto das classes pobres oprimidas contra as classes dominantes.

2.1 LITERATURA DE CORDEL

[...] mas o cordel era uma coisa, juntava aquela roda, aquele bocado de gente [...] (Edson, vendedor de folhetos de cordel desde 1938)

O prestígio da literatura de cordel, na época em que viveu Lampião, deve-se ainda a uma realidade onde poucas pessoas tinham acesso à leitura. A primeira instância para que o grande público tomasse contato com essa literatura era a audição dos folhetos declamados pelo vendedor nas feiras: “leitura competente, declamada ou cantada em voz alta, interrompida no momento do clímax do enredo” (GALVÃO, 2005, p. 373). A frequência com que a figura de Lampião foi (e continua sendo) abordada pelo cordel fundou, inclusive, um ciclo autônomo do cangaço no meio cordelista.

A literatura de cordel é uma espécie de poesia popular que é impressa e divulgada em folhetos ilustrados com o processo de xilogravura. Ela possui esse nome, segundo a maioria dos pesquisadores, devido ao fato de os pequenos folhetos serem amarrados em cordões para venda nos mercados e nas ruas em sua origem portuguesa. Escritos em estilo épico, os versos do cordel, naturais filhos das gestas medievais, dos romances de cavalaria transplantados da Península Ibérica, fecundaram a língua e o imaginário das populações sertanejas (BARROS, 2000, p. 14).

Apesar de sua chegada ao Brasil remontar ao século XVIII, ainda é possível, hoje em dia, encontrar “cordéis” à venda pelos próprios autores principalmente na região Nordeste do Brasil. Algumas vezes esses poemas são recitados em público ou até mesmo acompanhados pelo som das violas (AZEVEDO, 2004, p. 16). A sua especificidade, advinda de uma importante fonte de memória popular, vai influenciar vários escritores tais como: João Cabral de Melo Neto, Ariano Suassuna, José Lins do Rego e Guimarães Rosa.

O sucesso desses pequenos livretos também está associado a um baixo preço de comercialização, à sua linguagem simples e a uma tendência de se usar os recursos humorísticos no tratamento de fatos da vida cotidiana da cidade ou da região, tais como: festas, disputas políticas, fatos pitorescos, assuntos religiosos, atos de heroísmo e vilania. Constata-se, todavia, que

apesar da aparente simplicidade da linguagem, em muitos poemas de cordel tal linguagem é rebuscada, muito distante da parcimônia de palavras, um elemento típico da sociedade sertaneja.

O fenômeno do cordel, segundo a pesquisadora Tânia Maria de Souza Cardoso (2003, p. 1), membro da Associação de Estudos sobre o Cangaço, é essencial para o entendimento da própria identidade nacional, pois mais do que narrar histórias, os cordelistas deixam pistas para o mapeamento da própria identidade social brasileira. De forma semelhante, essa identidade pode ser entendida como a “entidade a que se atribuem, por necessidade de um princípio de unificação, as características essenciais à vida (do nível orgânico às manifestações mais diferenciadas da sensibilidade) e ao pensamento” (FERREIRA E AMAURY, 1986, p. 88).

Para Mark Curran (1998, p. 20), o cordel deve ser considerado como crônica poética, história popular e até mesmo um “jornal do povo”. Trata-se de crônica popular porque expressa a cosmovisão das massas de origem nordestina e as raízes do Nordeste na linguagem do povo. É história popular porque relata os eventos que fizeram a História a partir de uma perspectiva popular. Seus poetas são do povo e o representam nos seus versos.

Essa crônica poética teve, ainda segundo Curran (1998, p. 20), o seu primeiro registro na antologia *Ao Som da Viola* (1921), de Gustavo Barroso, que justificou o seu trabalho tendo como ponto de partida a teoria de Augustin Thierry segundo a qual existem três tipos de História: a popular, a clássica e a filosófica, que dela derivam. Para estudar o Nordeste do Brasil, portanto, Barroso propunha que se estudasse primeiramente o folclore, isto é, tanto a tradição poética popular captada no cantador, que há séculos conta a história da região e a epopeia rústica do homem, como a tradição literária popular:

É assim que o sertanejo tem guardado tudo quanto ocorreu no sertão, desde que ali vieram seus avós d'além-mar... Perpetuou em versos os primeiros obstáculos vencidos e as primeiras lutas, as festas religiosas e profanas, as terríveis misérias das crises climáticas, a vida aventureira dos vaqueiros, as proezas dos novilhões barbatões ou criados na vida selvagem, e das onças devastadoras dos rebanhos. [...] Conservou crenças e tradições, rebeldias matutas, lutas dos cangaceiros. (BARROSO, 1949, pp. 7-10)

Mark Curran (1998, p. 21) lembra que Mário de Andrade, um dos principais expoentes da famosa Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922, estava convencido de que a nova cultura brasileira e a literatura do jovem século deveriam basear-se na realidade total do Brasil, fosse ela folclórica ou elitista. Na busca de obras da cultura popular brasileira, Mário de Andrade fez longas viagens de pesquisa ao Norte e ao Nordeste para colecionar canções, baladas, literatura popular, lendas e mitos que acabaram por se transformar parte do repertório de sua epopeia brasileira, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Sobre o cordel, ele escreve em *O Baile das quatro artes* (1940), no capítulo "Romanceiro de Lampeão":

O Romance é a forma solista por excelência, poesia historiada, relatando fatos do dia. Qualquer caso mais ou menos impressionante sucedido no Brasil, e às vezes mesmo no estrangeiro, é colhido nos jornais por algum poeta popular praxeado, versificado e impresso em folheto. (ANDRADE, 1932, p. 73)

No que tange à personagem Lampeão, é curioso constatar que não existe nenhuma grande novidade em relação a sua retratação como um herói justiceiro que ao morrer deixara saudades, sendo assim delineado pela maioria dos autores de cordel, o que pode ser verificado no verso do ex-cangaceiro Zabelê:

A viola tá chorando
Tá chorando com razão
Soluçando de saudade
Gemendo de compaixão
Degolaram Virgulino
Acabou-se Lampeão... (CONRADO, s/d, p. 20)

Barros (2000, p. 36) afirma que o poeta repentista Zabelê cantava a coragem, engrandecendo a valentia de Lampeão, membro da família Ferreira, e a valentia de Odilon Flor, pertencente à família Nazareno. No seu panteão de heróis, Ferreiras e Nazarenos⁶ são a honra sertaneja, enquanto a polícia sergipana encarna todo o mal de que a perversidade humana é capaz.

⁶ Uma forma bastante comum de se referir às famílias pelos autores nordestinos é a utilização do sobrenome da família no plural, assim Lampeão como participante da família Ferreira, é um dos "Ferreiras".

Essa verdadeira devoção dos cordelistas por Lampião pode também ser verificada no relato de um cantador desconhecido da época:

Prá havê paz no sertão
E a gente pudê drumi
Cume, bebê e vesti
Pulas festas vadiá
Sem nunca atrapaia
É perciso Lampião
Fazê do seu bataião
a Políça Militá. (MACHADO, 1978, p. 114)

Cardoso (2003, p. 1) considera que, num contexto de opressão e miséria, muitos dos atos violentos de Lampião são justificados na obras de cunho popular. Os autores apoiam o proceder do referido herói interpretando os seus atos como o restabelecimento da justiça e como questão de sobrevivência.

O escudo ético de Lampião parece ser facilmente abonado pelos cordelistas que o promovem à condição de verdadeiro herói popular (CARDOSO, 2003, p. 2). É nesse contexto que a literatura de cordel se apresenta como um importante veículo de expressão e como um articulador da comunicação de um sertão-mistério:

Se a memória popular vai conservando e transmitindo velhas narrativas e acontecimentos recentes esta transmissão está sempre marcada pelo espírito desta sociedade. E não é por outra razão que a memória popular vai conservando os fatos narrados, transmitidos com as adaptações de cada narrador aquilo que foi ouvido. E quando se trata de alfabetizado, a transmissão se torna ainda mais fácil, porque oriunda da própria leitura dos folhetos. (BATISTA, 1977, p. 17)

Segundo Cardoso (2003, p. 13), o grande número de títulos de cordel referentes a Lampião não deixa nenhuma margem de dúvida em relação ao verdadeiro fascínio que os feitos, verdadeiros ou fictícios, do “rei do cangaço” exercem sobre os cordelistas e, por conseguinte, para os leitores do cordel. Entre esses muitos títulos, Cardoso (2003, p. 14) cita alguns exemplos, tais como: *Visita de Lampião a Juazeiro*, de José Bernardo da Silva; *O Grande debate que Lampião teve com São Pedro*, de José Pacheco da Rocha; *Lampião e Maria Bonita no Paraíso do Éden, tentados por Satanás*, de João de Barros; *Lampião na Bahia*, de José Bernardo da Silva, *João Peitudo, o filho de*

Lampião e Maria Bonita, de José Soares; *ABC de Lampião*, *Maria Bonita e seus cangaceiros*, de Rodolfo Coelho, *Conselhos do Padre Cícero a Lampião*, de Francisco das Chagas Batista, entre outros:

Considerando que a maioria dessas obras de cordel, ainda quando se propõem a descrever os atos violentos de Lampião, terminam contribuindo para a afirmação de valores identificados com a figura do herói, tais como bravura, destemor e uma certa expressão da coletividade — o que permite a Hobsbawn identificá-lo como um bandido social —, abre-se a possibilidade de pensarmos a literatura de cordel em termos comparativos com obras clássicas do gênero épico, no qual é patente o anseio do narrador em afirmar as virtudes de um herói. (CARDOSO, 2010, p. 13)

Para exemplificar esse caráter positivo imputado à Lampião pelos cordéis, tomamos como exemplo os cordéis de dois importantes cordelistas nordestinos: *A chegada de Lampião no céu* (s/d), de Rodolfo Coelho Cavalcante, e *A chegada de Lampião no inferno* (s/d), escrito por José Pacheco da Rocha, uma vez que tais cordéis aparecem de forma paradigmática na relação de Lampião com o bem e com o mal.

O cordel *A chegada de Lampião no céu* narra a história do julgamento de Lampião por um tribunal, no qual Maria, mãe de Jesus, age como a defensoria e Ferrabrás, enviado de Lúcifer, como o promotor, sendo Lampião sentenciado a passar um período no Purgatório para que pudesse alcançar a salvação (CARDOSO, 2010, p. 23).

A chegada de Lampião no inferno narra o momento em que Lampião tenta entrar no inferno, mas é impedido. O diabo convoca um exército de demônios para enfrentar Lampião. O cangaceiro, além de matar uma série de demônios, acaba por provocar um incêndio no mercado local acarretando um enorme prejuízo. Por fim, impedido de entrar no céu e no inferno, o cangaceiro segue um caminho ignorado, mas o narrador imagina que Lampião talvez tenha voltado para o sertão (CAVALCANTE, s/d., p. 10).

Numa análise mais superficial, considerando apenas os títulos das duas obras, pode-se chegar a uma conclusão errônea de que as duas obras foram produzidas a partir de diferentes perspectivas com relação ao destino que tomou Lampião após a sua morte: *A chegada de Lampião no céu* (s/d) indica que Lampião teria ido para o céu que, segundo a tradição católica, é o lugar reservado aos homens bons. Já *A chegada de Lampião no inferno* sugere a

sua ida para o inferno, o lugar reservado para os homens pecadores. No entanto, Cardoso (2003, p. 22) nos alerta para o fato de que, numa apreciação mais profunda das duas obras, logo ficam evidentes as muitas aproximações entre os cordéis. Observamos, por exemplo, que a fama de Lampião, mesmo no outro mundo, continua intocada, inquestionável nos dois folhetos.

Nos versos a seguir, em *A chegada de Lampião no céu*, é visível a intimidação de São Pedro frente à simples menção do nome de Lampião:

São Pedro desconfiado
Perguntou ao valentão
Quem é você meu amigo
Que anda com este rojão?
Virgulino respondeu:
- Se não sabe quem sou eu
Vou dizer: Sou Lampeão.
São Pedro se estremeceu
Quase que perdeu o tino
Sabendo que Lampeão
Era um terrível assassino
Respondeu balbuciando
O senhor...está...falando
Com...São Pedro...Virgulino! (CAVALCANTE, s/d., p. 3)

O mesmo desconforto com a figura do cangaceiro é sentido pelo diabo em *A chegada de Lampião no inferno*:

Lampeão é um bandido
Ladrão da honestidade
Só vem desmoralizar
A minha propriedade
E eu [o diabo] não vou procurar
Sarna para me coçar
Sem haver necessidade. (PACHECO, 2010, s/n.)

Evidencia-se que ambos os autores reforçam a imagem de Lampião como alguém valente e respeitado que, como foi visto, são qualidades imensamente valorizadas no sertão. A representação de Lampião como uma “pessoa de bem”, segundo a ética sertaneja, é mais realçada ainda por Cavalcante que, indiretamente, atribui-lhe a condição de “cangaceiro de vingança”, ou seja, um cangaceiro que o destino levou à violência. Essa ideia se comprova no trecho em que Jesus Cristo lhe pergunta se estava arrependido:

Disse o bravo Virgulino
 Senhor não fui culpado
 Me tornei um cangaceiro
 Porque me vi obrigado
 Assassinaram meu pai
 Minha mãe quase que vai
 Inclusive eu coitado. (CAVALCANTE, s/d., p. 6)

O mesmo pode ser constatado na narrativa de Pacheco ao relatar que Lampião foi praticamente obrigado a lutar com as hordas de demônios de Lúcifer, ou seja, só atacou porque foi atacado. Além disso, o autor identifica Lampião como um guerreiro do bem que combate e acarreta um grande prejuízo no inferno, o reino do mal:

Houve grande prejuízo
 no inferno nesse dia
 queimou-se todo dinheiro
 que satanás possuía
 queimou-se o livro de pontos
 perdeu-se vinte mil contos
 somente em mercadoria. (PACHECO, 2010, s/n.)

Mais uma vez, realçando a índole boa da personagem, Cavalcante descreve que Lampião, no final de sua aventura no céu, é praticamente inocentado por Jesus que o envia para o Purgatório:

Disse Jesus: Minha Mãe
 Vou lhe dar a permissão
 Pode expulsar Ferrabrás
 Porém tem que Lampeão
 Arrepende-se notório
 Ir até o "purgatório"
 Alcançar a salvação. (CAVALCANTE, s/d., p. 10)

A mesma perspectiva é adotada por Pacheco, que finaliza o seu cordel narrando que Lampião não ficou no inferno, livrando-se da punição do diabo. Isso leva a crer que o cangaceiro não é tão mau como geralmente é considerado:

Leitores vou terminar
 Tratando de Lampeão
 Muito embora que eu não posso
 Vos dar a resolução
 No inferno não ficou
 No céu também não chegou
 Por certo está no sertão. (PACHECO, 2010, s/n.)

Por fim, como já mencionado anteriormente, merece consideração a semelhança entre os títulos das obras de Cavalcante e de Pacheco que tratam da chegada de Lampião, após a sua morte, no céu ou no inferno. A primeira obra induz, num primeiro momento, à ideia de absolvição, e a segunda, deixa entrever uma condenação. No entanto, a verdade é que ambos os cordelistas, alinhados com a maioria dos sertanejos, reforçam a imagem de Lampião como um indivíduo justo, forte e corajoso, seja porque é um vingador, seja porque luta contra o mal.

Ainda, em se tratando da figura do cordelista como um verdadeiro representante do pensamento do povo em relação ao cangaço, a visão do cordel é relativizada por Luitgarde Barros. Para Barros (2000, p. 23), essa literatura foi escrita principalmente por descendentes de antigos protetores e por muitos intelectuais que sempre estiveram distanciados dos depoimentos das vítimas, dos inimigos dos cangaceiros, estando mais próximos dos filhos e netos de poderosos beneficiados pela partilha dos saques do cangaço. Conforme Maurice Halbwachs (2004, p. 41) toda memória é coletiva, posto que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo. Assim, para Barros (2000, p. 33), pouco a pouco os que se identificavam ao lado do cangaço socializaram as lembranças do prazer sentido pela valentia de Lampião, pela vingança contra este ou aquele soldado perverso, morto pelos cangaceiros.

O mito de Lampião, ligado à imagem de um cangaceiro de índole boa, teve também a participação de lembranças rememoradas de outros cangaceiros, tais como Antonio Silvino, Jesuino Brilhante e Sinhô Pereira. Nessa perspectiva, o mito pode ser analisado como o resultado de uma síntese de vários cangaceiros que chegaram a ser realmente queridos pelos sertanejos. Esses honrados vingadores foram muito admirados pelos seus feitos guerreiros, o que pode ser verificado no cordel que Francisco das Chagas Batista escreveu sobre o cangaceiro Antonio Silvino, em que retrata com fidelidade o prestígio desses homens rudes do sertão:

Ali se aprecia muito
Um cantador, um vaqueiro
Um amansador de poldro
Que seja bom catingueiro
Um homem que mata a onça

Ou então um cangaceiro. (CHAGAS BATISTA, 1977, p.85)

Conforme Mark Curran (1988, p.73), a síntese da formação do mito lampiônico pode ser aferida na obra de Chagas Batista. O cordelista chegou a pesquisar a imagem de Lampião em folhetos mais antigos que havia escrito sobre Antonio Silvino, a quem Batista chamava de “governador do sertão”, como é o caso do excerto do folheto *Conselhos do Padre Cícero a Lampião*:

Nos sertões onde eu governo
A justiça é positiva
O Juiz é meu fuzil
Donde toda lei diriva
Todos me pagam imposto
E quem não pagar com gosto
Conte com a minha ofensiva. (BATISTA, 1977, p. 218)

Outro fator que levou à mitificação lampiônica, sob um viés positivo, segundo Frederico Pernambucano de Mello (2005, p. 201), pode ter sido o desenvolvimento de alguns poemas baseados no chefe cangaceiro a partir de um tipo específico de cordel conhecido como “Adeus sertanejo”. Essa modalidade de folheto de cordel lista elementos geográficos da vida do retratado, como pode ser verificado abaixo nos versos compostos em ladainha, os quais buscam relembrar toda a história, lugares e amores com um retrato sentimental perfeito do “capitão” Virgolino:

Adeus Malhada dos Bois
Quarterão que me criei!
Quixaba fica de banda,
Volta e S’tio, eu nunca andei,
Adeus Santo Amaro Novo,
São Brás e Riacho do Meï[...]
Recebam todos lembranças,
Foi Lampião quem mandou,
A João Paulo, nas Abrob’ra
Na Manga, ao major Sinhô,
Prá Josino dos Pereiros
Ele mesmo é o portador. (MELLO, 2005, pp. 201-206)

Esse folheto de cordel tem um caráter propagandístico, na medida em que oferece uma imagem simpática para os seus adeptos e aos coiteiros que lhe dão guarida e logística, bem como um caráter “roobinhoodiano”, que se evidencia na farta distribuição de lembranças, provavelmente dinheiro e ouro, para os sertanejos.

Para Barros (2000, p. 156), no processo de heroificação do cangaceiro, ainda é importante ressaltar a contribuição trazida pelo cordel no que diz respeito à aproximação dos feitos do cangaço às façanhas medievais relatadas no livro *História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França* (1863), de Jerônimo Moreira de Carvalho, que durante tanto tempo circulou pelo Nordeste, inspirando cantores e poetas populares. Os cordelistas adaptaram alguns elementos advindos das gestas medievais à caatinga, transvestindo os cavaleiros sertanejos em verdadeiros príncipes trajados com gibão, cavalgando pelos sertões nas derrubadas de boi. Nessa luta, que na verdade é o seu próprio trabalho, o cavaleiro sertanejo mostra toda a sua força e valentia esperando alcançar com a vitória o prêmio cobiçado, uma donzela:

A travessia de setenta e sete léguas de caatinga, enfrentando onça e boi brabo, levaria um valente a um distante castelo onde vivia uma princesa. Amarrando o cavalo no copião de uma taipa, o rapaz olha ao longe a transfiguração da princesa, filha do fazendeiro. As moças direitas, filhas de homens de bem, são princesas daqueles homens das armas, ainda presos a alguns antigos valores. (BARROS, 2000, p. 157)

Todavia, a glamorização do cangaceiro pelos poetas não é uma norma geral. O cordelista, poeta, repentista, cantador e violeiro José João dos Santos, o mestre Azulão, que foi responsável pela produção da trilha sonora do seriado *Lampião e Maria Bonita* (1982), produzido pela rede Globo, em entrevista⁷ concedida ao jornal eletrônico “A nova democracia”, demonstra o seu desapontamento com o “colorimento” do capitão e desabafa:

Eles não colocaram nem um quarto do que eu fiz. Disseram que eu tinha fugido do roteiro. Querem coisa medíocre, nada de real! Se quisessem saber a realidade sobre Lampião me perguntariam alguma coisa, pois convivi com cangaceiros que acompanharam Lampião por muito tempo. E mostra com muita “pompa”, colorido. Lampião não era daquele jeito. Era um homem rústico, mas que sabia ler muito bem. No entanto continuava com sua rudez e seu carnificismo de fazer justiça com a própria mão. (SANTOS, 2009)

Apesar de a grande maioria dos poetas pintarem a imagem de Lampião com cores suaves, ficcionalizando uma realidade não tão atraente, alguns poucos cordelistas são detentores de uma visão diferente do cangaceiro, que

⁷ Entrevista dada por Mestre Azulão para o jornalista Igor Chaves do jornal eletrônico “A nova democracia”. Disponível em <http://www.anovademocracia.com.br/28/30.htm>. Acesso em 2 fev. 2009.

pode ser encontrada em *A morte de Lampião* (s/d.), de João Martins de Athayde. Nesse folheto, o cangaceiro é apresentado como um assassino perverso que mata, comete todos os tipos de violência e crimes hediondos. E, por tudo isso, ele merece ser tratado como qualquer criminoso e ser mantido numa prisão especial:

Também não é direito
Ter pena dele demais
Dizer que eles são heróis
Como muita gente faz
Cadeia pra esta gente
Com tratamento decente
Em prisões especiais. (ATAYDE apud CURRAN, 1998, p. 74)

Independentemente do posicionamento dos poetas acerca do caráter de Lampião como uma figura do bem ou do mal, a verdade indiscutível é que a gesta popular ajudou no seu processo de mitificação. Mello (2005, p. 346) comenta que José Queiroz de Quadros, o Lampião do Paraná, morto em 1937, não alcançou a mesma popularidade devido a inexistência dessa manifestação na cultura popular paranaense – via segura da imortalidade –, enquanto o cangaceiro Cabeleira, que viveu no remoto século XVIII, tem suas pegadas deixadas na imaginação popular.

2.2 NARRATIVAS EM PROSA

Lampião se apaixonou por Maria Bonita. Duas pessoas suaves e delicadas interiormente, mas que a miséria, a injustiça social e sabe lá que sonhos fizeram com que embarcassem numa vida de crimes sem volta. (Liliana Iacocca no livro infantil *Lampião e Maria Bonita*).

Segundo o *Dicionário do folclore brasileiro* (s.d., p. 361), de Câmara Cascudo, o termo cangaço se refere à reunião de objetos característicos do “cangaceiro”, a saber: o fuzil ou mosquetão (outrora bacamarte, clavinote, rifle winchester 44), o revólver “parabellum”, o grande punhal atravessado na cartucheira dupla da cintura, as cartucheiros cruzadas no peito, os bornais de algodão com munição, medicamentos, muda de roupa, fumo, fósforos, varetas para limpar armas, etc.

Há quatro coisas no mundo
 Que alegram um cabra macho;
 Dinheiro e moça bonita,
 Cavalo estradeiro-baixo
 Clavinote e cartucheira,
 Pra quem anda no cangaço. (RODRIGUES DE CARVALHO apud
 CAMARA CASCUDO, s/d., p. 361)

A narrativa literária em prosa tem a sua primeira referência na utilização do termo cangaço⁸ datada de 1876, enquanto os mesmos termo aparece na poesia de cordel em 1871⁹. Não obstante esta proximidade de datas, a prosa não teve tanta popularidade junto ao grande público e nunca alcançou o mesmo volume de obras produzidas pelo cordel que, conforme foi visto, propiciou um verdadeiro ciclo do cangaço no cordel.

Segundo Alfredo Bosi (2006, p. 146), Franklin Távora foi um dos escritores que teve como seu foco principal o Nordeste, chegando mesmo a teorizar sobre a distinção entre as literaturas das duas grandes regiões do Brasil, a "literatura do Norte" e a "literatura do Sul". Távora não concordava com a Corte que privilegiava a Região Sul, naquela época muito mais desenvolvida devido à cafeicultura. Em sua crítica a esse domínio político da Região Sul, o escritor polemizava através de uma possível literatura da Região Norte que se apresentava em total oposição à literatura do resto do país. Távora (s/d., p. 13) afirmava que o Norte possuía mais condições para criar uma literatura brasileira, filha da Terra, pois: "O Norte ainda não foi invadido, como está sendo o Sul, de dia em dia, pelo estrangeiro".

Mas, mesmo essa "literatura do Norte", constituída por uma abundante bibliografia que se estabeleceu prioritariamente na Região Nordeste do Brasil, carece de uma melhor definição em termos regionais. Gilberto Freyre, em seu trabalho *Nordeste* (1937), estabelece a existência de dois Nordestes contrapostos: o do açúcar e do sertão. Freyre ainda aponta que o cangaço não é tão somente um fenômeno do sertão, pois Cabeleira e Antonio Silvino foram cangaceiros que agiram no Nordeste canavieiro (MELLO, 2005, p. 10).

8 Presente no fragmento de *O cabeleira* (1876), de Franklin Távora: "o complexo de armas que costumam trazer os malfeitores. O assassino foi à feira debaixo do seu cangaço — dizem os habitantes do sertão" (GRUSPAN - JASMIN, 2006, p. 21).

9 Segundo Jean Orecchioni (citado em GRUSPAN- JASMIN, 2006, p. 21), o mesmo termo pode ser encontrado numa transcrição de um desafio que opôs Romano Caluetê a Inácio da Catinguera, presente na obra *Cancioneiro do Norte*, (1903), de Rodrigues de Carvalho.

Mas, apesar da referência de Freyre ao cangaço litorâneo, o cangaço do sertão nordestino foi, sem dúvida, um fenômeno de maior envergadura, pois o banditismo na zona litorânea nunca conseguiu se destacar, seja como um fator social, seja na cultura ou na expressão artística: “As oportunidades econômicas abertas na área úmida pela *plantation* roubavam possíveis vocações para a vida de aventura” (MELLO, 2005, p. 26). Sendo assim, o sertão nordestino repleto de imagens da seca, da violência, da carência e da desolação será prioritariamente focado na prosa de diversos autores.

O sertão do Nordeste também registra aspectos diferenciadores da paisagem física e de valores estratificados, tais como o patriarcado rural, hábitos e costumes de um "viver tradicional" em fazendas ou propriedades rurais e até registros de linguajares. Tais diversificações podem ser delineadas associando-as a ciclos:

Em virtude da contribuição de todos, delineiam-se com mais nitidez os ciclos que distinguem a heterogeneidade ou as diversificações regionais, conforme a narrativa de ambientação no universo rural brasileiro: a) patriarcalismo; b) cangaço; c) messianismo e fanatismo; d) outras seqüências temáticas. (CASTELLO, 2004, p. 432)

Para Aderaldo Castello (2004, p. 433), o cangaço pode ser considerado como o fenômeno que surge paralelo à fixação do homem no meio rural, do século XVII ao XVIII, ligado, portanto, à penetração nos sertões e à formação das fazendas de criação e subsistência e consolidação do patriarcalismo. Teria nascido da necessidade de organização de defesa nos sertões primitivos e, conseqüentemente, da afirmação de poder e de domínio do patriarca, também cioso dos seus valores e tradições, remanescentes peninsulares, revividos na paisagem interiorana quase deserta de então, o que é muito bem demonstrado em *O Sertanejo* (1876), de José de Alencar.

A temática do cangaço incorpora um repertório em que os indivíduos, impõem-se uns aos outros em nome de um código de honra, e a lei cede lugar às arbitrariedades punitivas, ou vingativas, com o indivíduo mais fraco acabando por se transformar em vítima do mais forte. Uma das hipóteses do surgimento do cangaceiro estaria ligada ao momento em que um pistoleiro, a serviço de um determinado coronel, se viu desprotegido em virtude do enfraquecimento do seu "senhor". A esse sujeito, resta apenas como

alternativa fugir de inimigos conquistados quando era pistoleiro e, numa atitude de autodefesa, se reunir em bandos autônomos. Outra possibilidade está na reviravolta que ocorre na vida de um homem simples, humilde e pacato que, vítima das arbitrariedades e injustiças da sociedade em que vive, resolve se vingar:

A sua história é longa, saga sangrenta. De anti-herói assim considerado enquanto está em ação, temido e combatido, será erigido em herói depois de morto, transformado popularmente pela memória coletiva em símbolo de vingança e de justicamento, de coragem e resistência. A poesia popular assim nos diz, cultivando a lembrança dos mais temidos: o Cabeleira, romanceado por Franklin Távora; de Bernardo Guimarães, o Índio Afonso, da novela do mesmo nome; Jesuíno Brilhante, "Robin Hood" do sertão nordestino, voltado apenas para a vingança entre famílias em luta, inspirador de Os Brilhantes, de Rodolfo Teófilo; e mais próximos de nós, os Antônio Silvino e Lampião, ou os anti-heróis das sagas mineiras. (CASTELLO, 2004, p. 234)

Nessa tradição regionalista voltada à violência rural, o escritor Bernardo Guimarães publica em 1873, *O Índio Afonso* enfatizando a distância entre o mundo urbano e o sertão. Guimarães, logo no prefácio do livro, faz questão de defender o seu herói, ao afirmar que, conforme voz geral, o índio Afonso tinha cometido apenas um homicídio e com o objetivo de defender ou vingar uma pessoa de sua família. No romance, Guimarães também relata que Afonso prefere torturar o sobrinho Toruna – que havia matado a sua irmã – ao invés de matá-lo: “Podia tê-lo feito morrer ali mesmo esganado e afogado em lama; queria, porém, saciar a mais longos tragos a sede de vingança que lhe envenenava o coração” (GUIMARÃES, 1944, p. 377).

Conforme relatado, Franklin Távora publicou o romance *O Cabeleira* (1876) que conta a história de José Gomes, primeira personagem a quem foi atribuído o termo “cangaceiro”. José forma um bando de cangaceiros em que participam o seu pai Joaquim Gomes e um comparsa negro, conhecido por Teodósio. O bando irá assombrar os sertões de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte, com suas violências e maldades. Logo na introdução do livro, Távora, num traço semelhante ao que foi constatado na literatura de cordel, trata de relativizar a “maldade” dos cangaceiros:

[...] o protagonista da presente narrativa, o qual se celebrizou na carreira do crime, menos por maldade natural, do que pela crassa

ignorância que em seu tempo agrilhoava os bons instintos e deixava soltas as paixões canibais. Autorizavam-nos a formar este juízo do Cabeleira a tradição oral, os versos dos trovadores e algumas linhas da história que trouxeram seu nome aos nossos dias envolto em uma grande lição. A sua audácia e atrocidades deve seu renome à este herói legendário para o qual não achamos par nas crônicas provinciais. Durante muitos anos, ouvindo suas mães ou suas aias cantarem as trovas comemorativas da vida e morte desse como Cid, ou Robin Hood pernambucano, os meninos, tomados de pavor, adormeceram mais depressa do que se lhes contassem as proezas do lobisomem ou a história do negro do surrão muito em voga entre o povo naqueles tempos. (TÁVORA, s/d., pp. 27-28)

Em *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, encontramos mais uma vez um narrador que descreve a revolta contra as injustiças do coronelato que, como foi observado, eram as verdadeiras e únicas autoridades do sertão nordestino. Essa violência contra os sertanejos está representada na personagem “soldado amarelo”. O soldado amarelo induz a personagem Fabiano a considerar a possibilidade de entrar para o cangaço, o demonstra uma associação da figura do cangaceiro com uma espécie de justiceiro social, o que fica evidente na passagem a seguir:

O que transformou Lampião em besta-fera foi a necessidade de viver. Enquanto possuía um bocado de farinha e rapadura, trabalhou. Mas quando viu o alastrado morrer e em redor dos bebedouros secos o gado mastigando ossos, quando já não havia no mato raiz de imbu ou caroço de mucunã, pôs o chapéu de couro, o patuá com orações da cabra preta, tomou o rifle e ganhou a capoeira. Lá está como bicho montado. (RAMOS, 1976, p. 131)

José Lins do Rego, em *Pedra bonita* (1938), elabora o seu romance a partir de um repertório que privilegia esse sertão de vidas desgraçadas, em que o cangaço ocupa um lugar de destaque. O repertório de Rego, como já se pôde verificar nos dois primeiros exemplos, traz figuras históricas como o cangaceiro Luis Padre. Isso se confirma na conversa em que o cantador cego Dioclécio tem com o protagonista Antônio Bento ao contar que:

Fora amigo de cangaceiros. Não dizia nada para não ser tomado como espia. Deus o livrasse de cair na mão de uma volante, de tenente de polícia. Conhecia cangaceiro de verdade. Nem era bom falar. Só dizia mesmo a Antônio Bento para que ele pudesse avaliar da sua força. Os cabras gostavam de ouvir viola nas noites de lua, nos ermos da caatinga. Cantava para eles com paixão. Lá para as bandas de Princesa estava aparecendo agora um Ferreira, que era um bicho danado. Diziam que ele estava vingando a morte do pai. E

que não respeitava nem os coronéis do cangaço. (REGO, 1956a, p. 59)

No entanto, contrariamente aos autores apresentados até aqui, Rego, ao abordar o tema da vingança, não relativiza a violência, o que pode ser verificado no excerto onde o autor narra as atrocidades cometidas pelo cangaceiro Luis Padre. Um cantador cego, típico do sertão nordestino, narra o acontecido quando o cangaceiro estava jantando numa fazenda que tinha sido invadida pelo seu bando:

E foi uma desgraça que eu nem tenho coragem de contar. Os cabras estragaram as moças. Ouvi o choro das pobres, os cabras gemendo no gozo, o velho urrando como um boi ferrado. Foi o dia mais desgraçado de minha vida. No começo eles quiseram me dar. contei que não era dali. O homem me dera uma pousada. Eu era um cantador. Então botaram as moças quase nuas no meio da casa. Tinham que dançar. Nunca na minha vida vi cara de gente como a cara das moças. Estavam de pernas abertas, grudadas nos cabras. Toquei viola e cantei até de madrugada. Fiquei rouco, com fala de tísico. Depois eles deram uns tiros no velho e meteram o pau na mulher. Tive que sair com o grupo até longe. Me disseram horrores. Se a polícia chegasse no Espojeiro, tinha sido coisa minha. (REGO, 1956a, p. 60)

O mesmo autor lança *Os cangaceiros* em 1953, um romance que pode ser considerado uma continuação de *Pedra Bonita*. Rego, ao contrário de Graciliano Ramos, não atribui à seca e à miséria as causas do cangaço. Parte do princípio de que o cangaço é que leva o povo à miséria:

Um tema como o do cangaço não seria o que é se fosse submetido a uma pintura clássica, para a qual certos rigorismos seriam indispensáveis. O cangaço poderia sair embelezado ou engrandecido, mas não seria mais o cangaço. E aí justamente é que nos parece estar a vitória de Lins do Rego, sujeitando o seu tema mais ao automatismo, ao seu automatismo de estilo, que flui nele puro e bárbaro ao mesmo tempo, sem lembrar nada, porém, que possa fazer da narrativa um prolongamento de qualquer rapsódia européia. Isso significa que não é possível separá-lo dos componentes regionais que o sustentam. O seu material humano nós já o conhecemos muito bem, circunscrito que se acha a uma zona fértil, a despeito de tudo, em motivações e elementos que já deram boa messe de romances à nossa literatura. (LINHARES citado em REGO, 1956b, p. 10)

Evidencia-se, portanto, que José Lins do Rego, em sua narrativa ficcional, afasta-se do padrão das narrativas sobre o cangaço que se apoiam no fato de que os cangaceiros são levados à vida de crimes por conta da

miséria e da exploração humana. Ele prefere acreditar que os cangaceiros são verdadeiros criminosos protegidos pelos escudos éticos conceituados por Frederico Mello. Numa perspectiva semelhante, Felipe Guerra (1927, p. 38) afirma que esses criminosos profissionais, logo que se vão salientando no crime, procuram dar uns tons de romance a sua vida de perversidades. Foram atirados ao crime por uma afronta, pela morte do pai, do irmão a vingar, por uma cruel injustiça.

No entanto, esta representação de Lampião como um bandido que foi elaborada pelo escritor Lins do Rego, faz parte de uma pequena minoria de autores que classificam o cangaceiro como um indivíduo ligado ao princípio do mal, pois a perspectiva heróica continua a influenciar a maior parte das narrativas mais correntes sobre o tema. Esse atributo pode ser comprovado em um romance mais recente, *Sem lei nem rei* (1988), de Maximiliano Campos, na personagem Antônio Braúna:

Viver ali era duro, não comportava fraquezas. Ele parecia ter nascido marcado para ver sangue e violência durante toda a sua vida. A imagem do irmão morto, tendo o corpo furado de balas e com uma imensa mancha no peito parecendo uma papoula vermelha, não lhe saía da cabeça. Também ainda não deixara de sentir a tapa que carregava no rosto, e que fizera correr em filetes de sangue a sua vergonha. Tudo lhe surgia de vez, atormentando-lhe a vida. Sabia que o seu existir seria assim, e que iria também fazer correr o sangue dos seus inimigos. Tinha que vingar. Era a maneira de atenuar o seu sofrer rude, assim aprendera desde cedo. [...] Iria atacar o inimigo, o temido coronel da Barra, chefe político do município. Mas, se a sua força era menor, compensava a sua inferioridade com o desejo de lavar as desonras, as perseguições e afrontas. (CAMPOS, 1990, p. 11)

O tema cangaço vai ainda ser repercutido em vários outros autores e movimentos, como é o caso do modernismo, que vai se aproximar do homem brasileiro na busca de uma forte convicção nacional.

Ambos [Romantismo e Modernismo] representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita; ambos se inspiraram, não obstante, no exemplo europeu. Mas, enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal. (CÂNDIDO, 2000, p. 103)

O modernismo inaugura uma nova dialética local-universal, retomando o cangaço como uma expressão da verdadeira brasilidade. No romance *Seara*

vermelha (1946), Jorge Amado narra a luta dos retirantes sertanejos por melhores condições de vida (ou mesmo de sobrevivência) a caminho de São Paulo, onde moram as esperanças de dias melhores. *Seara Vermelha* aponta, assim, as saídas, às vezes extremas, encontradas pelos sertanejos em busca de uma melhoria em suas condições, tais como: a retirada e o abandono de seu lugar de origem, a religião, o cangaço e a atuação social por meio da luta revolucionária.

Uma das personagens de Amado, Lucas Arvoredo, fundamenta-se na tríade bravo, insubmisso e vingador; uma representação bem próxima dos cangaceiros nordestinos da primeira metade do século XX. Para Eduardo Assis Duarte (1996, p. 181), a personagem – claramente inspirada em Arvoredo do bando de Lampião – adere ao cangaço como resposta à invasão de suas terras, feita segundo o figurino que previa o assassinato e o estupro:

Tou nesta vida de bandido porque tomara as terras do meu pai. E não se contetaro, ainda mataro o pobre véio que nunca tinha feito mal a ninguém. E era uma porquera de terra, num chegava a dois alqueires [...]. (AMADO, 1983, p. 138).

Outra personagem inspirada no cangaço é Volta Seca, presente em *Capitães de areia* (1937), de Jorge Amado. Volta Seca é um dos meninos de rua que vive num armazém abandonado à beira-mar que, no passado, fora um local movimentado e agora se encontra sujo e infestado de ratos. Ele faz parte do bando Capitães da areia liderados por Pedro Bala. Após a dissolução do grupo, o menino Volta Seca se torna um cangaceiro do grupo de Lampião, matando mais de 60 soldados antes de ser capturado e condenado.

A temática lampiônica também é retomada pela literatura infantil, onde geralmente Lampião é retratado como alguém injustiçado que foi obrigado a pegar nas armas para sobreviver. Dentre a vasta literatura, mencionamos, a seguir, alguns dos títulos mais significativos: *Lampião e Maria Bonita: o rei e a rainha do cangaço* (2005) de Liliana Iacocca e Rosinha Campos; *A guerra do rei divino* (2001), de Jô Oliveira; *Terra: Lampião e baronesa* (2002), de Heloisa Pietro e Cárcamo; *O grande pecado de Lampião e sua terrível peleja para entrar no céu* (2005), de Joel Rufino dos Santos; *O amor de Virgulino* (2002),

de Luciana Savaget; *Lampião & Lancelot* (2002), de Fernando Vilela, entre outros.

No entanto, a prosa de temática vai sofrer uma verdadeira revolução a partir do romance *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa. Para o crítico Alfredo Bosi:

a obra de Guimarães Rosa é um constante desafio à narração convencional porque seus processos mais constantes pertencem às esferas do lúdico e do mítico. Para compreendê-la em toda a sua riqueza é preciso repensar essas dimensões da cultura, não *in abstracto*, mas tal como se articulam no mundo da linguagem. (BOSI, 2006, p. 487)

Grande sertão: veredas é apresentado através de um narrador, sem divisão de capítulos. O ex-cangaceiro Riobaldo narra o percurso da sua vida desde jovem até uma idade mais avançada. Essa travessia é efetuada de uma forma elíptica ou circular, que vai intercalando momentos atuais com momentos passados, sendo que, no final, existe um retorno ao início, o que acaba por induzir o leitor a um retrospecto: este é levado a rever a trajetória ficcional na busca das pistas para algumas situações que acabaram por não se resolver no final.

Dessa forma, a estrutura do texto causa também um estranhamento com o vocabulário, que obriga incessantemente o leitor a interpretar os acontecimentos. A ação não avança de forma a desconsiderar o que foi apresentado antes; pelo contrário, pequenos detalhes deixados pelo caminho do texto servem como pistas para apoiar a sua interpretação.

Existe ainda uma clara manipulação de ambivalências, como a natureza masculina-feminina de Diadorim que aparece numa única sentença com seus duplos significados: “Se ele estava com as mangas arregaçadas, eu olhava para os braços dele – tão bonitos braços alvos, em bem feitos, e a cara e as mãos avermelhadas e empoladas, de picadas das mutucas” (ROSA, 2009, p. 42).

Por conseguinte, em *Grande sertão: veredas*, Guimarães Rosa, ao utilizar uma estética que privilegia a indeterminação, convida o leitor a rever e a reelaborar ideias, tais como o rompimento com as dualidades masculino x feminino, bom x mau, verdadeiro x falso, Deus x diabo, feio x belo, ativo x passivo, e assim por diante.

2.3 A MÚSICA DO CANGAÇO

É Lampa, é Lampa, é Lampa
 É Lampião
 Meu candeeiro encantado
 Meu candeeiro encantado...
 (Candeeiro encantado — Lenine)

Candeeiro encantado, do cantor e compositor Lenine, trilha sonora da novela *Cordel Encantado*, é um exemplo da maneira como, ainda hoje, as artes em geral continuam a explorar o mito do cangaço. As músicas sobre Lampião geralmente descrevem a sua bravura e o encanto de Maria Bonita. Ademais, elas são pérolas do cancionero popular, como o célebre baião *Mulher rendeira*, atribuída ao chefe bandoleiro. Segundo o pesquisador Luís da Câmara Cascudo (s/d., p. 76), Lampião era um admirador da dança e da música, pois tocava a sanfona de oito baixos desde os dezesseis anos. E, mesmo depois de ter-se tornado um bandoleiro, nunca perdeu o contato com suas aptidões musicais: nas horas de folga era alegre, pilheriador, animando bailes, dançando xaxados¹⁰, cantando emboladas e sambas e tocando sanfona.

Ainda, segundo Câmara Cascudo (s/d., p. 540), *Mulher rendeira* foi composta supostamente na época em que Lampião tinha 24 anos de idade para homenagear a sua avó materna, Maria Jacosa Vieira Lopes, em seu aniversário. Tia Jacosa se dedicava a fazer as rendas, um tipo de tecido de malhas abertas e contextura em geral delicada, cujos fios são trabalhados a mão se entrelaçando para formar desenhos.

O sucesso da música pode ser verificado pelo número de grandes artistas que a interpretaram, tais como Luiz Gonzaga, Demônios da Garoa, Michel Legrand e Pierre Dorsey, e também por ter sido incluída no premiado filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, na voz de Zé do Norte (Alfredo Ricardo do Nascimento). A seguir reproduzimos a letra extraída da gravação do ex-cangaceiro Volta Seca efetuada em 1957, que tem um preâmbulo do próprio cantor:

¹⁰ Dança exclusivamente masculina, originária do alto sertão de Pernambuco, divulgada até o interior da Bahia pelo cangaceiro Lampião (CÂMARA CASCUDO, s/d., p. 785).

Aqui estão os verdadeiros versos da cantiga "Mulher Rendeira", que animou muitas vezes o bando de Lampião. Ao som dessa cantiga, o bando, certa vez, atacou a cidade de Mossoró, no Rio Grande do Norte, sem vencer a resistência da polícia e do povo, que reagiram juntos.

Olê, mulher rendeira
 Olê, mulher rendá
 A pequena vai no bolso
 E a maior vai no borná
 Se chorar por mim não fica
 Só se eu não puder levar.
 Olê, mulher rendeira
 Olê, mulher rendá
 O fuzil de Lampião
 Tem cinco laço de fita
 No lugar que ele habita
 Num farta moça bonita. (VOLTA SECA apud PHAELANTE, 1997, p. 39)

Como nas outras artes relatadas, apesar da personagem Lampião oscilar entre uma personagem reconhecida como um herói ou então retratado como um simples vilão, a maioria das obras opta pela primeira alternativa, sendo que uma das poucas exceções pode ser encontrada no samba “Vou pegá Lampião”. Para o pesquisador fonográfico Renato Praelante (1997, p. 14), foi exatamente no ano de 1931, quando as façanhas de Lampião se espalhavam e chegaram ao conhecimento de brasileiros de norte a sul, que o maestro J. Thomás compôs, para o teatro de revista carioca, um samba intitulado “Vou pegá Lampião”, que teria sido, talvez, uma das poucas incursões de compositores do sul do país no tema cangaço:

Adeus, Amélia,
 Vou decidir minha sorte
 Eu vou pro Norte
 Vou pegar Lampião
 Cinquenta contos
 Não fazem mal a ninguém
 Vamos ver se esse malandro
 Desta vez vem ou não vem.
 Não quero nada
 Nem revólver, nem canhão
 Vou pegá-lo à cabeçada,
 Pontapé e bofetão.
 Não sou criança
 Ele vai virar estopa
 Vou acabar com essa lambança
 Lampião pra mim é sopa. (J. THOMÁS apud PHAELANTE, 1997, p. 15)

Apesar de esta música usar como tema o capitão cangaceiro não pode ser classificada como uma canção de temática, pois não coaduna com a imagem que os nordestinos têm de Lampião: um homem bravo, insubmisso e vingador; ela faz apenas uma pilhéria com o herói nordestino. “É Lampa, é Lampa” (1937), uma canção para o cangaço, composta por Manézinho Araújo, parece ser um melhor exemplo do lampionismo na música brasileira:

É Lampa, é Lampa, é Lampa
 É Lampa, é Lampião
 Meu nome é Virgulino
 Apelido, Lampião.
 Lampião foi numa festa
 Foi dançar em Cajazeiras
 Levou as moça donzela
 Pra cantar "Mulher Rendeira"
 Lampião subiu a serra
 Levou arma prá valer
 Chamou todos os macaco
 Pra brigar; pra moça ver! (MANÉZINHO ARAÚJO apud PHAELANTE, 1997, pp. 44-45)

Conforme pudemos verificar, a cultura sertaneja abonava o cangaço, malgrado o caráter criminal declarado pelo oficialismo, com as populações chegando ao extremo de torcer pela vitória dos grupos com que simpatizavam, quase como se dá hoje nos torneios entre clubes de futebol:

Por tudo isso, a mitificação dos capitães de cangaço, e principalmente do que ficou mais famoso – Lampião – foi efetuada a partir das condições sócio-culturais que lhes foi totalmente favorável, tendo o seu acabamento lapidado pelos cantadores de feira, emboladores, cegos rabequeiros, artesãos e poetas do cordel, esses últimos verdadeiros historiadores, que além de não perderem o objetivo estético, ainda acabaram por fornecer a matéria-prima para as ciências humanas, devido as suas habilidades nas áreas da crônica, biografia, toponímia, antropologia cultural e folclore. “Não houve feito d’arma ou de galanteria – não custa insistir nesse ponto – que não merecesse madruguar na feira imediata do vilarejo próximo. (MELLO, 2005, p. 23)

Para Ferreira e Amaury (1999, p.49), a música parece estar na própria gênese do cangaço, pois era usada até mesmo como tática de luta por Lampião: os seus comandados lutavam cantando, pulando e insultando os inimigos procurando abalar psicologicamente os adversários.

Além disso, as carabinas Winchester – legendárias pela sua utilização ao longo de boa parte da epopeia histórica da conquista do oeste

estadunidense – têm a sua presença garantida no ritmo do xaxado que é uma música sincopada como um tiroteio. Conforme o cangaceiro Miguel Feitosa, as carabinas eram figuras frequentes nos xaxados cangaceiros:

Numa noite das chuvas de 1923, armamos um xaxado na casa de Quelé, que era cangaceiro mais nós nesse tempo [...] a gente danço muito, xaxando um para cima do outro até bater as alpercatas e jogar os rifles para cima, e apanhar de volta, batendo com a mão no lado da culatra, como era costume. (FEITOSA apud MELLO, 2005, p. 319)

Para Mello (2005, p. 24), o mundo da poesia, musicalidade e ritmo nordestino do cangaço está relacionado pelo “tchac-tchac” binário da alavanca do rifle Winchester ou pelo “prá-prá-prá-prá” quaternário do ferrolho do fuzil Mauser. Desta forma, é evidente o forte lado musical presente no cangaço, inclusive há exemplos de cangaceiros do bando de Lampião como Jitirana e Baliza que eram muito estimados pelos companheiros por se dedicarem a diverti-los com cocos e emboladas nas permanências ociosas nos coitos (MELLO, 2005, p. 137).

Tal ligação do cangaço, e em particular de Lampião, com a música traz consigo a imagem de um cangaceiro possuidor de um lado romântico forte, o que reforça a figura de Lampião como um homem bom e amoroso, que foi desviado dos caminhos do bem pelo destino. Essa imagem vai ser reforçada a partir da paixão que ele desenvolveu por Maria Bonita que, conforme já foi mencionado, foi uma moça que ele encontrou na Fazenda Caiçara. Maria Bonita vai ser tema da canção *Acorda Maria Bonita*, composta por Volta Seca e registrada em disco fonográfico em 1957.

Acorda Maria Bonita
Levanta vai fazer o café
Que o dia já vem raiando
E a polícia já está de pé
Se eu soubesse que chorando
Empato a tua viagem
Meus olhos eram dois rios
Que não te davam passagem
Cabelos pretos anelados
Olhos castanhos delicados
Quem não amar cor morena
Morre cego e não vê nada. (VOLTA SECA apud PHAELANTE, 1997, p. 18)

Essa canção é sem dúvida uma das mais populares do Brasil, tendo sido regravaada por diversos artistas, desde o cantor Germano Mathias em 1960, até a dupla Rolando Boldrin e Renato Teixeira em 2005.

Passados mais de setenta anos da morte da cangaceira mais famosa do Brasil, no imaginário brasileiro ainda permanece a imagem daquela que possuía a capacidade de apaixonar as pessoas. *Mulher nova bonita e carinhosa faz o homem gemer sem sentir dor*, de Otacílio Batista e Zé Ramalho, apresenta Maria Bonita no mesmo nível de heroínas universais como Helena de Troia e Roxana, sendo que a última passa de uma simples mulher capturada para se transformar na esposa de Alexandre, o Grande:

Numa luta de gregos e troianos
 Por Helena, a mulher de Menelau
 Conta a História que um cavalo de pau
 Terminava uma guerra de dez anos
 Menelau, o maior dos espartanos,
 Venceu Páris, o grande sedutor
 Humilhando a família de Heitor
 Em defesa da honra caprichosa
 Mulher nova, bonita e carinhosa
 Faz o homem gemer sem sentir dor.
 Alexandre, figura desumana
 Fundador da famosa Alexandria
 Conquistava na Grécia e destruía
 Quase toda a população tebana
 A beleza atrativa de Roxana
 Dominava o maior conquistador
 E depois de vencê-la, o vencedor
 Entregou-se à pagã mais que formosa
 Mulher nova, bonita e carinhosa
 Faz o homem gemer sem sentir dor.
 Virgulino Ferreira, o Lampião,
 Bandoleiro das selvas nordestinas
 Sem temer o perigo nem ruínas
 Foi o Rei do Cangaço no Sertão
 Mas um dia sentiu no coração
 O feitiço atrativo do amor.
 A mulata da terra do condor
 Dominava uma fera perigosa
 Mulher nova, bonita e carinhosa
 Faz o homem gemer sem sentir dor. (ZÉ RAMALHO apud
 PHAELANTE, 1997, p. 35)

O compositor e cantor paraibano Zé Ramalho ainda contribui para a discografia do cangaço com o xaxado *Cavalos do cão*, de 1984, uma canção que apresenta um Lampião em luta contra os coronéis, numa clara alusão à luta contra o capitalismo:

Corriam os anos 30
 No Nordeste brasileiro
 Algumas sociedades
 Lutavam pelo dinheiro
 E viviam pelas terras
 Coronéis em pé de guerra
 Beatos e cangaceiros.
 E corri da volante
 No meio da noite
 No meio da caatinga
 Que quer me pegar.
 Na memória da vingança
 No desejo de menino
 Um cavaleiro do diabo
 Corre atrás do seu destino
 Condenados em sua terra
 Coronéis em pé de guerra
 Beatos e cangaceiros.
 E corri da volante
 No meio da noite
 No meio da caatinga
 Que quer me pegar. (ZÉ RAMALHO apud PHAELANTE, 1997, p. 33)

Nessa música, Zé Ramalho, como na maioria das biografias de Lampião, descreve-o em sua intimidade com o cavalo percorrendo grandes distâncias, fortalecendo a imagem do animal como um dos ícones do imaginário nordestino. Assim como Zé Ramalho, o compositor José Edison Dias, no baião-épico *Rei do sertão* gravado pelo cantor Xangai em 1997, também se coloca a favor de Lampião em sua vingança:

Rei do Sertão
 no romper da madrugada
 fogo na chapada batizou seu nome
 cangaceiro infame
 matador do mal
 Lei do Sertão
 no seu tempo de criança
 foi a vingança que marcou a sua sorte
 que lhe trouxe a morte
 e levou seu pessoal
 Maria Bonita lhe tirou da solidão
 dividiu sua vida
 entre o sangue e a paixão
 até morreu...[...]. (DIAS apud PHAELANTE, 1997, p. 83)

2.4 O NORDESTERN E A RETOMADA DO CICLO DO CANGAÇO NO CINEMA

Se os americanos possuem seus *westerns* imortalizados pela figura do cowboy, o Nordeste do Brasil possui os cangaceiros, [...] gênero bastante singular no cinema nacional, conhecido como “versão tropical do *western* americano”. (Sylvie Debb)

O cinema se constituiu juntamente com a literatura de cordel como a principal manifestação artística que abordou a temática do cangaço. A sua importância é tamanha que, conforme afirma Sylvie Debb (citada em Dídimo, 2010, p. 29), acabou por inaugurar um gênero, uma espécie da versão tropical do *western* americano, que ficou conhecido como *nordestern*¹¹.

O relacionamento entre o cinema e o cangaço é bastante antigo e data das décadas de 1920 e 1930 quando o movimento histórico já existia. Em 1925, Tancredo Seabra produz *Filho sem mãe*, o primeiro filme que aborda o fenômeno do cangaço, retrata a vida destes sertanejos, com cenas de tiroteios entre eles e as forças militares¹². O filme de Seabra foi exibido somente uma vez e depois disso nunca mais foi encontrado.

Sangue de irmão (1926), de Leonel Correia, *Lampião: o banditismo no nordeste*, de data e autoria desconhecidas, *Lampião, a fera do Nordeste* (1930), de Guilherme Gáudio, também fazem parte dessa gênese do cinema de cangaço. Mas, sem dúvida, o filme que pode ser visto como o paradigma inicial desse cinema é *Lampião*, realizado em 1936, por Benjamin Abraão Botto, um mascate árabe que teve contato pessoal com o cangaceiro e o seu bando.

¹¹ O neologismo *nordestern* é uma criação do pesquisador potiguar-carioca, Salvyano Cavalcanti de Paiva (1923-2000). Há quem o atribua, também, ao crítico baiano-carioca, Antônio Moniz Viana. Consultado, Moniz afirma não lembrar-se de ter cunhado o termo. "Posso ter criado, como posso não ter criado, esta expressão. Eu escrevia tanto, mas tanto, no Correio da Manhã, nos anos 60, quando o gênero virou febre, que não me recordo, mesmo!" Glauber Rocha não tinha dúvida quanto à paternidade do termo. Em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (Civilização Brasileira, 1963), ele escreve: "Se o tema da aventura esteve presente na obra de Humberto Mauro e em outras experiências do antigo cinema brasileiro, sua definição como gênero de cangaço, hoje habilmente batizado por Salvyano Cavalcanti de Paiva como *nordestern*, apareceria somente em 1953, no polêmico filme de Lima Barreto".

¹² Conforme "Relembrando o cinema pernambucano", *Diário de Pernambuco*, Pernambuco, 23/06/1963.

O *Lampião*, de Abraão Botto, é um registro histórico do movimento Cangaço, e serviu de inspiração a toda uma série de filmes posteriores. Para alguns pesquisadores, o filme, de certa forma, é co-responsável pelo final do movimento. A questão levantada foi: se um mascate tinha tido possibilidade de encontrar o bando e filmá-lo, como é que a polícia, com todo o seu aparato, não fizera o mesmo? Assim, “o cerco aperta sobre Lampião, e as imagens produzidas por Abraão acirram a perseguição: o poder central exige o fim do cangaço, mancha em seu projeto de um Brasil moderno” (XAVIER, 2000, p. 124).

A produção de filmes de cangaço vai apresentar uma interrupção depois da película de Abraão, para retornar às telas com toda a vitalidade com O *cangaceiro* (1953), de Lima Barreto. A fita de Barreto pode ser considerada a precursora do ciclo do cangaço no cinema brasileiro, sendo que a demora para a re-apropriação do tema pelos cineastas causou surpresa para o cineasta Glauber Rocha:

É verdadeiramente inexplicável o fato do cinema brasileiro chegar à temática do cangaço apenas em 1953, quando a literatura, através de autores como Franklin Távora ou José Lins do Rego, já formara um ciclo: o cangaceiro, personagem indispensável no romanceiro popular do Nordeste, passara ao romance nordestino com todo seu complexo místico e anárquico. (ROCHA, 2003, p. 91)

O *nordestern* trouxe para o grande público o fenômeno do cangaço, fazendo o encantamento da plateia através de uma temática brasileira, da indumentária original e da utilização massiva da música. Esse gênero teve muito sucesso de público apesar do esquema simplório no estabelecimento e desenvolvimento do conflito:

Não era a vida de Lampião, mas o Capitão Galdino Ferreira, vivido por Milton Ribeiro, que tinha alguma semelhança com o lado pitoresco de Virgulino Ferreira — o sobrenome era uma pista para identificação. Sem ter entendido o romance do cangaço e sem ter interpretado o sentido dos romances populares nordestinos, Lima Barreto criou um drama de aventuras convencional e psicologicamente primário, ilustrado pelas místicas figuras de chapéus de couro, estrelas de prata e crueldade cômicas. O cangaço, como fenômeno de rebeldia místico-anárquica surgido do sistema latifundiário nordestino, agravado pelas secas, não era situado. (ROCHA, 2003, p. 91)

O filme de Barreto, premiado em Cannes como “melhor filme de aventuras”, narra a história de um bando de facínoras, comandados pelo Capitão Galdino Ferreira que foi iconicamente construído a partir da figura de Lampião. O Capitão Galdino (Lampião) de Barreto tem uma índole má, pois é um assassino sangrento e sem piedade, sempre pronto para matar, saquear, violentar, além de cometer outros tipos de atrocidades contra a população sertaneja. Após o assassinato de seu pai pelo Capitão Galdino, o pacato fazendeiro Teodoro decide como estratégia de vingança, se juntar ao bando do cangaceiro.

Para Glauber, *O cangaceiro* servia à ideologia feudal: Galdino era cangaceiro porque era ruim; Teodoro era cangaceiro porque matara um homem; mas abandonou a vida do cangaço porque amava sua terra e queria nela morrer. Esse é um drama fatalista: um é bom, outro mau:

Claro, a burguesia e o analfabeto público brasileiro, educado na mitologia idealista do western bateriam palmas àquele filme que nada ficava devendo aos melhores filmes de cowboy. Escapista, retumbante, canto de amor à terra, narrava uma epopéia em ritmo de corrido mexicano. [...] Lima Barreto nada mais fez do que repetir um daqueles épicos mexicanos nos planaltos paulistas vestidos de Nordeste: e conservou o espírito melodramático, o pitoresco fácil, a chantagem dos grandes planos armados numa montagem de choque, que aproveitava efeitos do velho cinema russo e outros mais imediatos do cinema americano. Um western sem a grandeza humana e sem a pureza de um *Paixão dos fortes*, de John Ford [...]. (ROCHA, 2003, p. 92)

Na esteira do sucesso de público e de crítica de *O cangaceiro*, Carlos Coimbra, o cineasta que mais retratou o gênero no Brasil, produz quatro películas, a saber: *A morte comanda o cangaço* (1960), *Lampião, o rei do sertão* (1962), *Cangaceiros de Lampião* (1967) e *Corisco, o diabo loiro* (1969).

A morte comanda o cangaço relata a história da vingança de um vaqueiro depois que teve a sua família dizimada por um grupo de cangaceiros. Embora, o filme trate da *vendetta*, o protagonista não é retratado como um bandido. *Lampião, o rei do sertão* vai ser elaborado de uma forma mais realista, tendo o diretor efetuado uma imensa pesquisa sobre os lugares por onde passou Lampião e ouvido relatos sobre as façanhas do cangaceiro. O roteiro apresenta a típica visão do cangaceiro justiceiro que pode ser verificada no romance de Nertan Macedo, uma das fontes literárias do filme.

Cangaceiros de Lampião, de Carlos Coimbra, narra a história do sertanejo Pedro, que teve a sua mulher estuprada e morta por um bando de cangaceiros na noite de suas núpcias, retratando assim como em *O cangaceiro*, a dicotomia bem-mal, ou seja, o cangaceiro malvado e o herói vingador. É interessante notar que no roteiro de Coimbra, Pedro se vinga de todos os cangaceiros estupradores da sua esposa sem necessitar assassinar nenhum deles. A vingança sempre acaba acontecendo através de algum outro subterfúgio, como na morte de um dos cangaceiros que ao lutar com Pedro cai de cima de um penhasco.

O filme *Cangaceiros de Lampião* foi um fracasso de bilheteria, o que direcionou Coimbra a realizar algumas mudanças em *Corisco*. O cineasta decidiu basear-se em fatos reais, tanto na parte histórica como no figurino, e para isso contou com o assessoramento de Dadá, parceira de Corisco. No filme, Coimbra conta a história de Corisco por meio de *flashbacks* a partir de sua captura. Como nos dois outros filmes imediatamente anteriores, o diretor se utiliza de algumas cenas de *Lampião, o rei do cangaço*. Para o pesquisador Marcelo Dídimo (2010, p. 111):

É interessante ver a importância de Lampião, o rei do cangaço para Coimbra, pois cenas do filme aparecem em *Cangaceiros de Lampião*, e outras são recriadas em *Corisco, o diabo loiro*. Realmente, Lampião, o rei do cangaço teve um significado especial para o diretor, pois entre os filmes que ele realizou sobre o cangaço, foi este o que mais fez sucesso, e o que melhor foi trabalhado na sua tentativa de interpretação do real.

Assim, desde os anos 1950 até os anos 1980, segundo Dídimo (2010, p. 126), foram catalogados mais de vinte filmes sobre o cangaço no que concerne às características do *nordestern*, entre os quais mencionamos *Memória do cangaço* (1965), de Paulo Gil Soares; *Quelê do Pajeú* (1969), do premiadíssimo diretor de *O pagador de promessas*, Anselmo Duarte; *Faustão* (1971), de Eduardo Coutinho; *Jesuíno Brilhante, o Cangaceiro* (1972), de William Colbert, e *O cangaceiro do diabo* (1980), de Tião Valadares, que fecha esse ciclo.

Esse grupo de filmes brasileiros de cangaço, o *nordestern*, chama a atenção para a semelhança que há entre eles. Cada filme nos diz mais ou menos a mesma coisa, da mesma maneira, por meio dos mesmos elementos,

sendo que desde *O Cangaceiro* (1953) até meados da década de 1960, o gênero revela uma extrema coerência. A principal característica comum a todos esses filmes é o fato de não tratarem do cangaceiro em si, ou seja, das condições sócio-econômicas que o cercavam, mas sim de uma personagem que tem a obrigação de vingar a morte de algum parente.

Essa imagem do cangaceiro voltada para o seu lado “bom”, como o governador do sertão, o justiceiro que dá dinheiro aos pobres, o estrategista, o líder de combate, é um tema que também aparece desde o filme *O Cangaceiro*:

Dessa forma, o esquema dramático constante nos filmes de cangaço, e os temas e valores persistentemente valorizados, demonstram que o cangaceiro como tal não é tratado pelo cinema de cangaço. Desconhece-se o cangaço como função social aceita e reconhecida, com seus problemas específicos. Pelo contrário, esse cinema [gênero nordestern] é a negação do cangaceiro como tal: enfoca-o justamente como uma espécie de excepcional; o cangaço aparece como um mal-entendido entre pessoas e instituições, um engano passageiro, característica acessória da pessoa, fenômeno que ocorreu como poderia não ter ocorrido. Assim, o cangaceiro-herói-de-filme-brasileiro-de-cangaço – dentro do enredo, com elemento dramático de maior importância – necessita sempre de uma “explicação”: há infalivelmente a explicação justificativa “de como e porque me tornei aparentemente cangaceiro, mas no fundo não sou”. O herói pode então ser “desculpado” do cangaço. (BERNARDET e RAMALHO JUNIOR, 2005, p. 49)

Uma vertente bastante diversa do *nordestern*, mas também muito importante no cinema de cangaço, foi o tratamento dado ao tema pela comédia cinematográfica. Esse segmento do gênero abordou o tema, na maioria das vezes, como um contraponto à realidade, apresentando paródias tais como: *Lamparina* (1963), de Glauco Laurelli; *As cangaceiras eróticas* (1974), de Roberto Mauro; e *Pedro Bó, o caçador de cangaceiros* (1977), de Mozael Silveira.

O Cinema Novo foi outro movimento que se apropriou da temática do cangaço, entretanto através de uma estética diferente. Glauber Rocha utilizou-se da temática do cangaço num contexto ideológico totalmente diverso do *nordestern*, fazendo uma nova leitura do movimento do cangaço. Sua película *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) narra a peregrinação do vaqueiro Manuel para obter segurança logo após ter assassinado um coronel e seus capangas.

Nessa peregrinação, por meio de uma estética repleta de símbolos e referências que põem por terra a figura dicotômica do cangaceiro herói-vilão, o

vaqueiro Manuel se coloca frente a frente a dois extremos: primeiramente com a religião e depois com o pecado (banditismo), ou seja, entre Deus e o diabo. Glauber procura desmistificar esses dois polos mostrando que, se aparentemente eles diferem, o fanatismo religioso e o banditismo social assim como o Deus e o diabo são essencialmente as duas faces da mesma moeda.

Finalmente, a temática do cangaço volta ao foco dos cineastas na época da “retomada” ou “renascimento” da produção cinematográfica brasileira, a partir de 1994, principalmente através das novas leis de incentivo à cultura. Assim, após ter ficado mais de dez anos sem nenhuma produção, nos anos 90 são lançadas três fitas com essa temática: *Corisco e Dadá* (1996), de Rosemberg Cariry; *Baile perfumado* (1997), de Paulo Caldas e Lírío Ferreira, e *O Cangaceiro* (1997), *remake* do filme de Lima Barreto rodado em 1953, de Aníbal Massaini Neto.

Corisco e Dadá — cujas fontes principais de pesquisa são um depoimento prestado pela cangaceira Dadá, companheira de Corisco, e o filme *Corisco, o Diabo Loiro* (1969), de Carlos Coimbra —, foi inteiramente rodado em cidades nordestinas, evitando uma das características dos filmes sobre o cangaço no ciclo *nordestern* que eram filmados quase que inteiramente em estúdios cinematográficos. Neste sentido, Rocha comenta que;

Como a paisagem era falsa, os planos não permitem ao espectador perceber que aquele Nordeste é “paulista”, sem macambira, xique-xique, favela e mandacaru. Tudo é rápido, superficial como os planos dos filmes comerciais americanos. (ROCHA, p. 93)

O filme de Cariry também pode ser aproximado à estética glauberiana uma vez que o cineasta, apesar de trabalhar diferentemente a forma e a linguagem, da mesma forma idealiza o sertão como algo imaginário, utilizando a mesma vertente épica. Nas palavras do cineasta:

Meus personagens são jogados no plano humano e mítico: Corisco chora, blasfema. Os personagens de Glauber são mais simbólicos. Na gestualidade do Corisco, eu fiz uma referência direta ao Glauber, ele pula e roda como o Corisco de Glauber. (CARIRY apud DÍDIMO, 2010, p. 248)

Baile perfumado, por sua vez, foi baseado numa pesquisa bastante profunda, que contou com as contribuições de Frederico Pernambucano de Mello, entre outros. O filme narra a história de Benjamin Abraão, secretário do Padre Cícero, que decidiu captar imagens de Lampião e seu bando. O filme mostra os passos dados por Abraão para conseguir o seu intento, tais como, embrenhar-se na caatinga, atrair a desconfiança do capitão, para depois, finalmente, conseguir retratá-lo e registrar algumas cenas cinematográficas.

Caldas e Ferreira, assim como Cariry, também trazem influências do cinema de Glauber, mostrando que as suas personagens se encontram além do bem e do mal, ou como bem comenta André Bazin (1989, p. 53):

Nesse mundo em que tudo é miséria, em que cada qual luta com qualquer arma, não existe, fundamentalmente, alguém que seja 'mais infeliz que os outros'. Mais ainda que além do bem e do mal, encontramos-nos além da felicidade e da piedade. O sentido moral que certos personagens parecem mostrar não passa, no fundo, de uma forma de seu destino, de um gosto pela pureza, pela integridade que outros não têm.

Porém, conforme Ivana Bentes (citada em XAVIER e BENTES, 1998, p. 109), as duas produções se diferenciam da violência presente na estética glauberiana, pois nas duas produções mais recentes a violência é uma forma de representação do intolerável. Nas duas produções encontra-se uma nova forma dramatúrgica que prefere fazer uma releitura dessa sociedade sem lei, sem códigos e sem ética, na qual o indivíduo só pode se deixar levar pelo acaso diante das grandes crises.

2.5 O TEATRO DE TEMÁTICA LAMPIÔNICA

Hummm...mesmo Benedito Silva,
 como nome é inexpressivo
 Reacionário, alienado
 Revisionista, passivo
 Precisa ser mudado
 Precisa mexer com o povo
 Desde o mar até o sertão
 Dou-lhe um pseudônimo novo
 Onde estava Bem Silver,
 leia-se agora em diante
 Benedito Lampião.
 (da peça *Roda Viva* de Chico
 Buarque de Holanda, 1968)

De todas as modalidades artísticas até agora analisadas, o teatro de temática lampiônica talvez seja o que tenha tido a menor projeção e a menor visibilidade junto ao grande público. A Enciclopédia Eletrônica Itaucultural¹³ é bastante econômica ao comentar a dramaturgia sobre o cangaço e sobre Lampião, pois elenca somente cinco peças que fazem referência à temática do cangaço, a saber: *Lampião* (1954), de Rachel de Queiroz; *O testamento do cangaceiro* (1961) e *A farsa do cangaceiro com truco e padre* (1967), ambas de Chico de Assis; *Lampião* (1991), de Aderbal Freire Filho, e a mais recente *Bonita Lampião* (1994), de Renata Melo.

O cadastro de peças da Funarte¹⁴ sobre Lampião e o cangaço também não registra muitas peças e apresenta algumas poucas que, por sinal, não alcançaram visibilidade nacional:

Tabela1. Autores e textos dramáticos (Fonte: Funarte)	
CABUS, Eduardo	<i>A peleja de Lampião com o diabo capeta</i>
CAMPOS, José Gomes	<i>Auto do Lampião no além</i>
DIAS, Annamaria	<i>Lampião e Maria Bonita no Reino Divino</i>
MENDONZA, Leonardo Augusto de Andrade	<i>Pirilampo lampião: o vaga-lume cangaceiro</i>
MENEZES, Maria Wanderley	<i>O amor na terra do cangaço (o bode de Florisbela)</i>
MOZART, Fabio	<i>A peleja de Lampião com o Diabo Capeta</i>

¹³ Disponível em http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2690. Acesso em: 17 set. 2010.

¹⁴ Disponível em <http://www.funarte.gov.br/teatro/>. Acesso em: 17 set. 2010.

RODRIGUES, José Maria	<i>O dia que Lampião invadiu o Rio de Janeiro</i>
SILVA, Francisco Pereira da	<i>O trágico destino de duas Raimundas, ou, Os dois amores de Lampião antes de Maria Bonita e só agora revelados</i>

Além dessas duas fontes de informação, é importante fazer referência também à temática do cangaço muitas vezes utilizada de uma forma indireta, seja através de personagens secundários, como a personagem Capitão Severino na peça *Auto da compadecida* (1955), de Ariano Suassuna, e a personagem Benedito Lampião em *Roda Viva* (1967), de Chico Buarque.

O *Lampião* da escritora cearense Rachel de Queiroz é a primeira incursão da importante escritora na dramaturgia. Nascida na Região Nordeste, ela possuía certa familiaridade com a temática do sertão, dos sertanejos, seus modos e costumes, como pode ser verificado na obra *O quinze* (1930), onde relata as agruras da seca. A peça de Queiroz é também um exercício de jornalismo, pois a dramaturga baseou sua criação artística em uma pesquisa investigativa acerca da vida da personagem, seus costumes, suas façanhas e seus companheiros.

Para o crítico Décio de Almeida Prado (s/d., p. 137), apesar da peça se basear em dados históricos, o teatro não deve se limitar a encenar uma simples biografia de Lampião, pois o espetáculo teatral deve ser repleto de ação e emoção. Nessa perspectiva, o crítico afirma que *Lampião* não conseguiu vencer o primeiro obstáculo do teatro: a concentração no tempo e no espaço. Para Prado, Queiroz, ao optar por uma série de episódios sem continuidade, obteve como resultado uma trama que não possui unidade e se desenvolve de uma forma desconectada, formando um conjunto de atos pouco articulados entre si:

De repente um cangaceiro qualquer, mal delineado psicologicamente, desconhecido da platéia, vem ao primeiro plano, revolta-se, e Lampião o mata, antes que tivéssemos tempo de tomar pé do assunto, de escolher partido, de participar emocionalmente da revolta e do crime. (PRADO, s/d., p. 138)

Evidencia-se, portanto, que a transposição da ação para o palco não

consegue rivalizar com as películas de *nordestern*, pois a estrutura do drama causa problemas incontornáveis para as cenas de corridas, lutas e perseguições, que acabam perdendo o seu teor épico devido às limitações do espaço cênico.

O crítico Sérgio Milliet, ao invés de analisar a inadequação do texto de Queiroz ao drama, conforme Almeida Prado, opta por destacar a ação intensa do espetáculo, uma característica da escritora que pode ser confirmada em seus romances e contos e pela naturalidade dos diálogos. Para Milliet, uma reconhecida escritora como Rachel de Queiroz só poderia trazer uma importante contribuição para o teatro nacional:

Se não tentou antes escrever peças, foi sem dúvida porque somente nos últimos anos se tornou o teatro brasileiro uma realidade. Hoje tem ele público, atores e cenaristas. E as obras vão afluindo. Tivesse havido possibilidades maiores anteriormente e muito ficcionista se houvera voltado para o palco. (MILLIET apud QUEIROZ, 1989, p. vii)

Para Milliet (citado em QUEIROZ, 1989, p. viii), *Lampião* é uma peça realista, mas de um realismo sóbrio que se adapta perfeitamente à paisagem do sertão e à mentalidade do cangaceiro. Tudo é árido, seco e denso nesse drama que nos apresenta um Lampião asperamente megalomaniaco e friamente cruel. No entanto, o diálogo entre o bandido e Maria Bonita põe uma nota diferente no conjunto, uma nota sentimental profunda, de grande interesse psicológico e suscetível de explicar, em parte, as atitudes violentas do capitão contra seus próprios irmãos e seus comandados.

A partir destas considerações críticas, Milliet conclui que Rachel de Queiroz não endeusou o cangaceiro, nem lhe desculpou os crimes. Não quis fazer sociologia nem tirar nenhum partido ideológico do fenômeno cangaceiro, o que fez com que a peça ganhasse uma profundidade rara em nossa literatura. Apesar de tal análise de Milliet, Queiroz, como a maioria dos escritores, logo no início da peça apresenta na fala de Maria Bonita, que conversa o ex-marido Lauro, a justificativa do cangaço de vingança para as atitudes violentas de Lampião:

MARIA DÉA. - São eles, são eles! Agora já se escuta o tropel dos cavalos!

LAURO (continua, um momento ainda, atento, apavorado; de repente torna a si e agarra a mulher pelo braço). - Maria, Maria, pelo amor de

Deus, que é que você quer fazer da nossa vida? Como é que brinca com uma coisa dessas? Mandar semelhante recado para aquele bandido medonho, que pior não pode haver até o dia do Anticristo? (Sacode-a com mais força.)

- Você não mandou, não é possível! Não disse uma coisa dessas!

MARIA DÉA (libertando-se).

Não se engane, Lauro, que eu disse.

(Pausa.)

- Disse e faço. Sou capaz de ganhar o mundo com eles, tal e qual a mulher de Antônio Silvino.

LAURO. - Não compare aquele desgraçado com Antônio Silvino!

MARIA DÉA. - Todos dois são cangaceiros.

LAURO. - Não, Silvino era bom, nunca fez perversidade à toa; e tirava dos ricos para dar aos pobres. Mas Lampião é um assassino miserável, bebedor de sangue inocente.

MARIA DÉA. - Hoje é que se diz isso.

LAURO. - Toda a vida se soube: Antônio Silvino foi ser cangaceiro por desgraças da vida. Lampião entrou no cangaço porque só dava pra isso, que era ladrão e assassino de nascença. Mas há de ter mau fim, tão certo como tem Deus no céu.

MARIA DÉA. - Não rogue praga a quem você não conhece, Lauro. Demais, tudo que você está dizendo é mentira.

Lampião viveu em paz até a idade de 16 anos, e só entrou no cangaço porque a polícia matou o pai dele. Que é que um homem pode fazer, senão se vingar? (QUEIROZ, 1989. p. 7)

Assim, o *Lampião* de Queiroz em muito se assemelha à maioria das obras de temática lampiônica que, apesar de reconhecerem os seus atos violentos, acaba por inocentá-lo de seus crimes e retratá-lo como o digno representante da fibra e da força, que são características do povo sertanejo, além de ser um vingador de sua desgraça pessoal.

O dramaturgo e diretor Aderbal Freire Filho também escreveu uma peça intitulada *Lampião*, em que elabora a personagem heróica do cangaceiro na mesma linha de uma série de espetáculos baseados em personagens históricas que produziu junto com o dramaturgo Carlos Eduardo Novaes, tais como Getúlio Vargas, em *O tiro que mudou a história* (1991), e Tiradentes, em *Tiradentes, Inconfidência no Rio* (1992).

Entre as peças a cujos textos tivemos acesso, em geral pouco conhecidas, é curioso o fato de que muitas delas estão baseadas na literatura de cordel, como é o caso de *Lampião no inferno* (1972), de Jairo Lima, que utiliza os seguintes folhetos de cordel: *A chegada de Lampião no inferno*, de José Pacheco; *O casamento de Lampião com a filha de Satanás*, de José Costa Leite; *A eleição do diabo e a posse de Lampião no inferno*, de João José da Silva, e *O sanfoneiro que foi tocar no inferno*, de José Costa Leite.

Lampião no inferno, espetáculo montado em 1975 pelo grupo

Chegança, apesar de contar no seu elenco com atores como Joel Barcelos e Madame Satã, o famoso travesti da boemia carioca, não conseguiu despertar maior atenção da crítica e do público. A peça, assim como já vimos na grande maioria dos cordéis, trata de inocentar Lampião de suas “maldades” e de transformá-lo em herói, o que ocorre desde a primeira cena:

LAMPIÃO - Sou Lampião, o famoso bandoleiro do sertão. Cabra que ouve o meu nome deixa uma poça no chão: de mijo, se for valente... os frouxos eu não conto, não. Coveiro, quando me vê, se ri todo satisfeito e diz pra mulher: "Ferve a água que o angu já vem de jeito. E pode comprar fiado que o pagamento eu prometo". Moça donzela suspira e pede benção aos pais. Os véios dizem à cabrita: "Vai moça e não volta mais. Se puder, morra com honra; se não puder, tanto faz..."

1ª MULHER - Seu Lampião, tome tento no triste da minha história: do rancho em que eu morava o dono mandou-me embora. Agora, que é que eu faço? Valei-me Nossa Senhora!

LAMPIÃO - Minha dona, qual o estado em que se encontra agora?

1ª MULHER - Sou viúva de um vaqueiro honrado, de Bodocó, morrido de uma chifrada que lhe lascou o totó.

LAMPIÃO - Morreu com honra o sujeito e eu vou lhe arremediar. Volte agora pro seu rancho e deixe os cabras encostar. Adispois, dê um assovio que é pra eu poder encostar.

1ª MULHER - Deus lhe abençoe, meu valente! A virgem santa lhe guie! Meu padim, o Padre Cícero, seja a luz do seu caminho. Pois, quem vale às viúvas tem no céu o seu coxim. (sai) (LIMA, 2010)

O dramaturgo Jairo Lima, na elaboração de seu texto dramatúrgico, transcreve literalmente parágrafos inteiros do cordel *A chegada de Lampião no inferno*, conforme podemos observar na seguinte passagem:

PILÃO DEITADO - Um momento, meu padim! Fui cabra de Lampião; meu nome é Pilão Deitado. Peço sua aprovação para voltar para o mundo virado em assombração. E contar pelas esquinas mais escuras, e nos desertos, nas encruzilhadas soturnas, em todo caminho incerto: do que aqui foi passado farei relatório certo. (dirigindo-se ao público) Ouçam agora os senhores o que tenho que contar. É um folheto bonito que todos podem escutar. Escrito por Zé Pacheco. Melhor poeta não há! (tira um folheto de cordel do embornal e começa a recitar)

"Um cabra de Lampião
Por nome Pilão Deitado
Que morreu numa trincheira
Em certo tempo passado
Agora pelo sertão
Anda correndo visão
Fazendo malassombrado
E foi quem trouxe a notícia
Que viu Lampião chegar
O inferno neste dia
Faltou pouco pra virar

Quem duvidar dessa história
 Pensar que não foi assim
 Querer zombar do meu sério
 Não acreditando em mim
 Vá comprar papel moderno
 Escreva para o inferno
 Mande saber de Caim". (LIMA, 2010)

Auto de Lampião no além (1967), de José Gomes Campos, uma das mais importantes figuras do moderno teatro piauiense, foi encenada pelo grupo Harém de teatro em 1996. O grupo, surgido em Teresina no mês de dezembro de 1985, encenou também outra peça sobre Lampião: *Os dois amores de Lampião antes de Maria Bonita e só agora revelados*, de Chico Pereira.

Gomes Campos, assim como Lima, elabora o seu texto a partir de romances que exploram a vida e a morte de Lampião e Maria Bonita, focando principalmente o cordel de José Pacheco, *A Chegada de Lampião no Inferno*. Esse folheto apresenta o momento em que o cangaceiro resolve invadir o inferno e tomar o trono de Lúcifer dentro de uma perspectiva, tal como vimos na literatura de cordel, que busca inocentar Lampião. Além disso, provavelmente influenciada pelo clima político da época, o texto traz uma nuance de um teatro *agit-prop*, pois procurava desvelar as injustiças sociais:

(Entram os repórteres. Vêm trazendo os objetos do cenário. À medida que os arrumam no palco, cantam).
 1º repórter - (Trazendo a corrente)
 O trabalhador de bojo
 É em pobre espoliado
 O capitalista bochudo
 Faz dele um diabo lascado
 Só pensa nos lucros fartos
 Às custas do pobre enganado.
 Trabalhador do Brasil
 Com seu salário achatado
 Não compra arroz nem feijão
 Passa o tempo esfomeado
 Sua vida é de um escravo
 Na miséria acorrentado. (CAMPOS, 2009)

E ainda, como outras peças contemporâneas, objetiva trazer Lampião para a contemporaneidade:

Entra Lúcifer e toma assento no trono
 CÃO GASOLINA
 (Com uma exagerada medida)
 A Lúcifer, detentor das riquezas e da prepotência, a saudação do seu umilde e dedicado servo, Cão Gasolina!

LÚCIFER

Alegra-me vê-lo sempre aplicado ao trabalho, meu caro Gasolina. Não me frustrei por tê-lo nomeado chefe do meu gabinete... Alguma notícia da Terra?

CÃO GASOLINA

Acabava de registrar o último noticiário. Posso lê-lo?

(NB: Este noticiário deve ser atualizado conforme os grandes acontecimentos do momento. É um trabalho que fica a critério do diretor e artistas. O mesmo deve ser feito com referência a todas as críticas à situação da atualidade). (CAMPOS, 2009)

Essa dupla perspectiva – da transposição de Lampião para a contemporaneidade, e do sempre claro objetivo de salvar alguém – também é encontrada na peça infanto-juvenil *Lampião e Maria no reino divino*, um musical brasileiro (1998), de Annamaria Dias:

CONTADOR Mas de todas as histórias que ele contava, a que mais me fascinava, falava de um cabra macho, corajoso, destemido, Quer dizer." Pra uns sim, pra outros não. Pra mode uns... Ele foi homem de muita valentia, de muita decisão. Pra mode outros..., Não passou de um grande bandidão. Era tão rápido no gatilho, que a boca do rifle, que clareava a cada tiro que dava, ficava sempre acesa, igualzinha sabe o quê? A um lampião! (DIAS, 1998, p. 16)

O texto relata a fuga de Lampião e Maria Bonita do inferno para ajudar Julinho, sobrinho de Lampião, e Silvinha, sobrinha de Maria Bonita, a realizarem a união proibida por Suzana, mãe de Silvinha:

SUZANA: Pruquê esse malandrinho num serve pra você. A família dele num presta.

SILVINHA: O Julinho é muito bom!

SUZANA: Como é que pode sê bom um sobrinho de Lampião?

SILVINHA: E o que é que tem isso a ver, mãe?

SUZANA: Como o que é que tem isso? Ele é sobrinho de um bandido!

SILVINHA: Lampião não era bandido não. E a tia Maria Bonita foi muito feliz com ele,

SUZANA: Num fala isso aqui dentro de casa. Você num sabe de nada menina. Sua tia morreu enganada por aquele sem vergonha. Ela era muito ingênua e ele muito esperto. Arrastô a coitada de minha irmã pro sertão. Ela foi na ilusão.

SILVINHA: Foi não mãe. Ela gostava dele. Assim como eu gosto do Julinho.

SUZANA: Num repita mais isso, entendeu? Num quero ouvi mais falá de Lampião e de minha irmã aqui dentro. E você está proibida de vê esse malandrinho. E se num me obedecê, te mando prum colégio interno. Num quero mais discussão. (DIAS, 1998, p. 19)

Enfim, o conflito se resolve com Dona Suzana permitindo o namoro da filha, graças à intervenção de Lampião e Maria Bonita.

José Maria Rodrigues Monteiro traz a inspiração do bumba-meu-boi da Paraíba para o seu Lampião em *O dia que Lampião invadiu o Rio de Janeiro* (1983). Monteiro cria a personagem a partir de uma posição socialista, na qual Lampião, na melhor tradição socialista de Maria Christina Machado e Rui Facó, defende uma melhoria social a partir da alimentação, do trabalho e da educação. Monteiro aponta Lampião como o próprio salvador do povo brasileiro, que se encontra metaforizado na figura do boi:

PROFESSORA O que eu tenho a dizer, capitão, é simples. É o seguinte, meu povo. Ninguém volta da morte todos nós sabemos, quando se é de carne e osso. Mas a morte desse boi..., é a morte de cada um de nós, no dia-a-dia, nas mágoas, na solidão, no desamparo, na espoliação que cada um sofre, individualmente, e que sofre todo o povo, na sangria de suas riquezas naturais, é a morte no cansaço do trabalhador, nas injustiças sociais e humanas, é a morte que pode ser evitada, ou de onde podemos ressuscitar se estivermos conscientes dela, por isso é fácil ressuscitar o Boi, a esperança, a força, a vontade de vencer as injustiças, os desmandos, a corrupção e a violência.

LAMPIÃO Isso é que é falar bonito. É por isso que é importante dar escola para todos. Quero todo mundo falando bonito, e agindo também. Mas só com uma boa escola vamos mudar este país... com assistência médica, casa, comida e trabalho para todos também. E viva Anísio Teixeira! E viva Darci Ribeiro! E Viva Paulo Freire!

TODOS Viva!!!

LAMPIÃO Vamos, meu Boi, levanta. Levanta Boi Brasil, faz uma vênica pra essa gente varonil! (MONTEIRO, 2007, p. 148)

Lampião, o homem que amava as mulheres, uma adaptação com musicalização de Júnio Santos do livro homônimo de Daniel Lins, segue a mesma linha das peças anteriores ao destacar a vingança como o motivo para Lampião entrar para o cangaço e até mesmo se transformar num herói:

JÚNIO— O herói não morre, Lampião, para alguns, está vivo.

Sua morte foi uma grande mentira. Se ele morreu, é que a verdade não é verdadeira. Como matar Agamenon ou Ulisses? Como deixar morrer Aquiles no meio da imaginária Iliada? O herói não morre.

JÔSY — O herói não morre, não porque ele não queira – mas porque ele não pode morrer... A morte do herói é normal, mas nunca natural, mesmo porque nada “pode atingir a bela morte. Seu brilho se prolonga e se funde no esplendor da palavra poética que, ao dizer a glória, torna-a para sempre real”. (SANTOS, 2009)

Entre as peças que não têm como protagonista a figura do cangaceiro, mas que se utilizam desta como uma das personagens, a mais importante sem dúvida é a mais festejada das peças de Ariano Suassuna, *Auto da*

Compadecida. Segundo a pesquisadora Lúgia Vassallo (1993, p. 85), essa é a peça que mais se funda na tradição cultural do Ocidente pelo seu aspecto religioso. Vassallo menciona que as suas matrizes são os folhetos populares e um *entremez* do autor, *O castigo da soberba* (1953), texto religioso e sério, cantado em versos de sete sílabas e rimados aos pares como no cancioneiro medieval e nordestino. Para Walnice Nogueira Galvão (2009, p. 380), o texto possui tudo do ideário nacional-popular do período: nordestinos, um Cristo negro, anseios de igualdade e pregação de antirracismo:

Mas sobretudo a glorificação dos sertanejos. Embora poltrão e trapaceiro, no fundo um trickster como o Bastião e o Mateus da dramaturgia tradicional da região, João Grilo é um protagonista cujo caráter e até nome foram pinçados em folhetos de cordel. Herói pícaro, a todos vence, até o Diabo e os santos, pela esperteza. Depois de atravessar os anos como campeão de montagens, viraria filme em 1969, e seria refilmado mais tarde. Típico do ideário, no filme, é a frase com que a *Compadecida* absolve o chefe cangaceiro Severino, ele e seus homens não passando de "meros instrumentos da cólera de Deus e da justiça popular". (GALVÃO, 2009, p. 381)

Numa linha que o aproxima dos historiadores marxistas, apesar de Suassuna se utilizar de uma paródia, ele também formata um cangaceiro que não é culpado pelos seus atos violentos e que é mero instrumento contra a injustiça. Gilberto Freyre (citado em Mello, 2005, p. 12) lembra que Suassuna aborda o problema sociológico do coronelismo sertanejo com mais objetividade que a maioria dos intitulados sociólogos dotados de um ideologismo deformador de suas perspectivas para-científicas.

Roda Viva, de Chico Buarque, é outro espetáculo que apresenta a figura do cangaceiro durante a época em que o Brasil atravessava um período difícil sob uma ditadura militar. Assim como aconteceu com as peças *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, produzidas pelo teatro de Arena, a personagem Lampião também é atualizada para representar a liberdade e o protesto na peça de Chico Buarque, justamente num momento de acirramento entre os artistas e a repressão, o que resultou na proibição da sua exibição logo após a polícia ter adentrado no teatro e prendido alguns dos atores.

Roda Viva radicaliza as propostas tropicalistas iniciadas no espetáculo *O Rei da Vela*, pelo diretor José Celso Martinez Corrêa, num espetáculo contra a ditadura militar. O texto relata a vida de um cantor que é manipulado pela

indústria fonográfica, numa crítica direta à sociedade de consumo, sendo que a montagem reflete o tom violento do confronto frente a uma situação política insustentável. Em sua crítica ao espetáculo, Marco Antônio de Menezes descreve:

A cortina já está aberta quando você chega: enormes rosas à esquerda, enorme garrafa de Coca-Cola à direita, enorme tela de TV no fundo, uma passarela branca avançando até metade da platéia. [...] A campainha toca três vezes, a platéia faz silêncio, ruídos estranhos saem dos alto-falantes, na tela de TV aparece uma frase: “Estamos à toa na vida”. [...] Entra o coro, com longas túnicas vermelhas e mantilhas pretas. Canta um triste Aleluia, rodeia Benedito. Aparece o Anjo da Guarda (Antônio Pedro), o empresário de TV, com asas negras, cassetete de policial na cintura, maquiagem de palhaço de circo: “Benedito não serve, nós precisamos de um ídolo! Você será Ben Silver!” E o coro joga para trás as túnicas e mantilhas, é agora um grupo de jovens iê-iê-iê que canta: “Aleluia, temos feijão na cuia!” [...] O espetáculo não está somente no palco, o coro invade a platéia, conversa com ela, e o empresário pede um minuto de silêncio em homenagem ao ídolo: cada participante do coro olha fixamente um espectador (agora todos já entendem por que a bilheteria insistiu em vender ingressos da primeira fila). [...] O minuto termina, Ben Silver é carregado para o palco num grotesco andor feito de *long-plays* e fotos de cantores, conduzido por grotescas caricaturas das “macacas de auditório”, que no fim do primeiro ato o levam embora, deitado sobre uma cruz de madeira, nu, cansado sob o peso do próprio sucesso. [...] Ben Silver, esgotado pelo sucesso, procura o consolo de sua mulher [...] para uma linda cena de amor que é repentinamente interrompida pela câmara (sic) de TV e pelo Capeta (o jornalista desonesto) [...]. E juntos, o jornalista e o lbope decretam o fim da carreira de Ben Silver: “O ídolo é casado! E além de tudo, é bêbado!” Uma procissão de três matronas antipáticas tenta salvar o ídolo exigindo que ele faça caridade. Mas nada adianta, Ben Silver acabou¹⁵.

Daí, a única solução pensada pelo Anjo da Guarda é dar uma nova roupagem para Ben Silver através de uma imagem revolucionária com raízes nordestinas, cantando a liberdade, transformando-o no cantor de protesto Benedito Lampião:

ANJO
Vamos deixar de frescura
De Ben Silver, babados e outras coisas mais
Seja nacional de linha dura
O mais nacional dos nacionais
Hummm...mesmo Benedito Silva, como nome é inexpressivo
Reacionário, alienado
Revisionista, passivo

¹⁵ MENEZES, Marco Antônio de. Roda Viva, de Francisco Buarque de Holanda. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 2 fev. 1968. Divirta-se, p. 1.

Precisa ser mudado
 Precisa mexer com o povo
 Desde o mar até o sertão
 Dou-lhe um pseudônimo novo
 Onde estava Bem Silver, leia-se agora em diante
 Benedito Lampião (HOLANDA, 1968, p. 62)

Após o surgimento de agitadores que gritam *slogans* revolucionários e atiram panfletos na plateia, junto a homens fardados tentando conter o movimento, volta Benedito em trajes de vaqueiro:

BENEDITO
 Percorri o mundo inteiro
 Tenho muito que contar
 Este mundo traiçoeiro
 Por bem ou por mal vai mudar. (HOLANDA, 1968, p. 63)

Após um breve período de sucesso no Brasil, Benedito vai então para os Estados Unidos, onde repete o sucesso, o que é considerado, porém, pela patrulha ideológica no Brasil, uma posição entreguista de Benedito. A partir dessa valoração da conduta de Benedito, nada resta ao Anjo da Guarda fazer, a não ser propor, como saída para essa nova crise, a morte de Benedito:

O Ibope, vestido de papa, decreta novo fim para Benedito Lampião. Para manter o prestígio, ele deve suicidar-se. [...] A plateia sai do teatro evitando sujar os saltos dos sapatos Chanel nos restos do fígado de Benedito Silva que o coro das fãs devora no final. [...] Tudo é caricatura do religioso no espetáculo, que, como atividade religiosa, se desenvolve em todo o teatro, palco, galerias, plateia (O teatro com que sonhava Antonin Artaud). Para criar o ídolo, ele é liturgicamente paramentado, peça por peça de seu ridículo traje prateado. [...] os atores se dirigem agressivamente à plateia, fazem perguntas, pedem assinaturas em manifestos, sacodem e encaram os espectadores (a censura de 14 anos me parece muito pouco severa para o espetáculo). Ben Silver se encontra com a esposa coroadado de espinhos, nu, como o Cristo. A tentativa de salvar o ídolo em decadência é encenada como uma procissão, liderada pelo Capeta (seria a peça toda uma Missa Negra?) - que satiriza o jornalista marrom - usando como cruz o conhecido 'X' de lâmpadas empregado pelos fotógrafos. E a primeira cena entre Benedito e sua mulher é uma caricatura da Visitação de Nossa Senhora. [...] Elementos cristãos, aliás, são misturados com rituais pagãos (o fígado de Prometeu, as orgias de Dionísio), até com rituais políticos (a foice-e-martelo no chapéu nordestino de Benedito Lampião). José Celso, na realidade, mais que dirigir, celebrou Roda Viva¹⁶.

¹⁶ MENEZES, Marco Antônio de. Roda Viva, de Francisco Buarque de Holanda. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 2 fev. 1968. Divirta-se, p. 1.

Ainda, dentro desse ciclo de peças políticas dos anos 1960, vale citar *A Derradeira Ceia* (1961), de Luiz Marinho Falcão Filho, uma tentativa do dramaturgo de humanizar a figura de Lampião. Nela, numa perspectiva próxima ao marxismo de Maria Cristina Machado e Rui Facó, o papel social das personagens ganha uma importância expressiva, evidenciando, por exemplo, que o fato de Lampião ter se tornado um bandido provém das circunstâncias em que viveu.

2.6 OUTRAS ARTES

Não é a verdade que é engraçada. Engraçada é a maneira com que o humor nos faz chegar a ela. O humor é um caminho. (Ziraldo)

Nessa pequena amostragem da temática lampiônica vale ainda mencionar o *cartoon*. O cartunista mineiro Henfil buscou inspiração no fenômeno do cangaço para elaborar a uma crítica ao regime ditatorial brasileiro da época. Henfil cria nos anos 1960 “tiras de quadrinhos” para o jornal de oposição *O Pasquim*:



FIGURA 1. Zeferino, Bode Orelana e Graúna.

As personagens foram situadas na caatinga, onde o cangaceiro Zeferino, com seu chapelão incrustado e vestimenta de encourado, contracena a Graúna, uma ave típica da região, e, com Orelana, um bode de cartola.

Zeferino é o cangaceiro dos sertões brasileiros, cabra macho, protagonista das historinhas, simbolizando o povo em sua mistura de intuição e conhecimento, inocência e malandragem. Graúna é um pássaro preto do Nordeste, representando a ingenuidade e a irreverência da mulher classe média, ao mesmo tempo consciente, vulgar, dominadora e dominada. Francisco Orelana é um bode comedor de livros, típico representante da intelectualidade pequeno-burguesa, símbolo do medo e da auto-censura que predominam nos intelectuais brasileiros da década de 70, porém por vezes capaz de atitudes heróicas e idealistas. (SEIXAS, 1996, p. 50)

Também merece atenção o trabalho do ceramista Mestre Vitalino de Caruaru, que se encontra registrado no documentário *Vitalino/Lampião* (1969), de Geraldo Sarno. No filme, o cineasta apresenta o processo de criação de uma estatueta de barro de Lampião pelo artesão Manuel Vitalino – filho de Mestre Vitalino – fazendo ressoar, ao fundo, uma canção do repentista Severino Pinto sobre as razões que levaram Virgolino Ferreira ao cangaço:

O cineasta-narrador introduz o filme apresentando sua concepção de arte popular: uma arte que não cria, apenas materializa modelos propostos pela coletividade. Para ele, o artesão não é um criador, mas aquele que dá forma a temas criados pela "consciência coletiva". Artesão e cantador não participam da concepção artística; eles nada criam, apenas interpretam algo que já está dado. Entre a arte individual e a criação coletiva do mito, entre Vitalino e Lampião, cria-se uma relação através da qual a violência trágica de Lampião dá sentido e justifica o ato solitário do artesão. [...] Dessa forma o artista popular torna-se intérprete tradicional da sociedade a que pertence e o produto de seu artesanato reflete não apenas o mito trágico criado pela consciência coletiva mas o próprio destino trágico de toda a violência gerada pelo Nordeste tradicional. (D'ALMEIDA, 2009)

É interessante notar a afirmação feita pelo artesão a respeito da produção limitada:

ninguém é artista e todo mundo é artista. Porque a fôrma... Quem nunca viu um boneco de barro e nem sabe o que é, pegando na fôrma e pegando no barro pode fazer. A fôrma desenhada, vamos dizer, feita a cabeça do boneco. Forma o corpo e faz as cabeça tudo de fôrma. Então é de fabricar, vamos dizer, 50 e mesmo um cento de bonecos, de peças. Você olhar assim é tudo um só. Quer dizer que aí não é arte. É uma fôrma e tudo o que fizer fica igual. (VITALINO apud em D'ALMEIDA, 2009).

Tal afirmação remete ao conceito de “aura” de Walter Benjamin:

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que

se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra [...] O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. (BENJAMIN, 1990, p.167)

Outra mídia que utilizou a temática de Lampião é o universo das histórias em quadrinhos, também designados como romances gráficos. Uma obra que vale a pena ser destacada é o *comix Lampião: ...era o cavalo do tempo atrás da besta da vida* (2006), de Klévisson Tupynanquim. Segundo Sidney Gusman¹⁷ (2010), o *comix* foi selecionado pelo Programa Nacional do Livro Didático do Estado de São Paulo, bem como pelo Programa Nacional da Biblioteca Escolar, o que resultou em mais de quarenta mil exemplares distribuídos nas escolas públicas participantes do programa.

Segundo Gusman, um dos maiores especialistas de história em quadrinhos no Brasil, Klévisson dá uma verdadeira aula sobre *comix*, demonstrando enorme conhecimento do tema, obtido por uma profunda pesquisa bibliográfica e visual. Para o especialista, o cartunista criou desenhos expressivos, tendo o cuidado de escrever todos os textos dos balões “exatamente” como o povo local pronunciava na época.

Essa “pronúncia” (dialeto) de época pode ser verificada no final da estória, quando o autor afirma que apesar de Lampião ter sido um bandido, ele estava certo quando dizia:

Nunca pensei que na vida.
Fosse perciso brigá.
Apesar di tê intriga,
Gostava di trabaiá.
Mais hoje sô cangacero
I infrentarei u balserô
Inté alguém mi matá
É ...O hõmi tinha razão! (KLÉVISON, 2006, p. s/n.)

Enfim, a diversidade midiática que se apropria da temática lampiônica é infinda e propicia a criação de verdadeiras obras de arte como é o caso do romance gráfico *Lampião e Lancelote* (2007), de Fernando Vilela, ganhador do

¹⁷ Sydnei Guzman no artigo “Lampião de Klévisson Viana adotado em escolas de todo o Brasil”. Disponível em http://www.universohq.com/quadrinhos/2007/n02042007_07.cfm. Acesso em: 20 set. 2010.

premio Bolonha Ragazzi:



FIGURA 2. Luta entre os cangaceiros de Lampião e os cavaleiros de Lancelote

O autor cria o seu romance partindo de uma perspectiva intertextual e relativiza as antinomias através da escolha de uma diversidade de cores (preta, dourado e prata), da utilização de várias linguagens (verso, sextilha do cordel sertanejo, prosa, narrativa épica), recursos gráficos (carimbo e xilogravura) e outros símbolos. Vilela oferece um Lampião mais humano, um indivíduo que não foi mais violento do que o cavaleiro Lancelote, um exemplo paradigmático de herói medieval e, que assim como o cavaleiro amava Guinevere, também foi capaz de ter um grande amor por Maria Bonita.

3 AUTO DE ANGICOS E OS NOVOS CAMINHOS DE LAMPIÃO

3.1 ANTECEDENTES FILOSÓFICOS

É assim que o vemos, ora como homem de bem, ora como simples ladrão e frio assassino. Valente e forte em alguns combates, em outros, porém, se apresenta fraco a ponto de não revidar os primeiros tiros das forças policiais. (HÉLIO GUEIROS)

Optato Gueiros apresenta de modo claro a tendência dos artistas, como pudemos verificar na pequena amostra sobre a obra de temática, de elaborar suas obras a partir de uma perspectiva dicotômica em que Lampião, ora é retratado como um bandido, ora, na sua grande maioria, essencialmente como um herói.

Este capítulo apresenta nova abordagem adotada por alguns escritores, dramaturgos e demais artistas na construção da personagem Lampião. Tais artistas vão desenvolvê-la a partir de um novo referencial filosófico inaugurado na pós-modernidade, o qual abandona as antinomias para trabalhar com uma multiplicidade de posicionamentos. Nessa perspectiva, é importante verificar a relação da arte com o contexto histórico-filosófico da época.

Para Ernst Cassirer (1979, p. 372), o século do Iluminismo propôs a existência de uma estreita reciprocidade entre os domínios da filosofia e das artes ao reiterar a forte relação entre as duas disciplinas. Para Cassirer, a filosofia de uma época encerra a consciência do modo de ser dessa época, reflete de maneira privilegiada o seu todo multiforme, ou seja, a arte, a ciência, a religião e a sociedade, trazendo o exemplo da maneira como o Classicismo francês se subordina à filosofia racionalista de Descartes. Da mesma forma que a matemática e outras ciências recebem uma orientação racional, a arte deve também ser submetida às mesmas exigências restritas, sendo aferida pela razão e testada através de regras racionais.

A ideia de essência, que tem a sua origem no pensamento de Platão, problematiza a forma como podemos conhecer um objeto. Para o filósofo grego, conhecer é estabelecer uma relação de identidade com o objeto em cada caso, ou seja, uma relação que se aproxime o máximo possível da sua identidade. Platão diferencia e separa radicalmente duas formas de

conhecimento: o conhecimento sensível, que é dado pela aparência das coisas, e o conhecimento intelectual, que consegue alcançar a essência das coisas, as ideias. Essas duas formas de conhecimento deram origem a duas maneiras de conhecer os objetos: pela aparência, ou seja, a simples representação do objeto do modo como ele aparece na realidade e, em sua essência, que guarda toda a sua verdade (ou essência), como veremos no exemplo a seguir.

Paul Fouquié (1955, p. 49) apresenta o exemplo de uma semente na qual pré-existe tudo o que a converterá numa árvore. A essência da árvore antecede o surgimento da árvore à existência, e todas as modificações que ela sofre no curso de sua vida sob influências ambientais são tão somente aparências. Para o sociólogo americano Stuart Hall, esse conceito de essência permite conceituar o sujeito durante o período Iluminista como:

[...] um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou “idêntico” a ele – ao longo da existência do indivíduo. (HALL, 2004, p. 11)

A filosofia contemporânea efetua não tão somente uma crítica a este dualismo aparência e essência, mas também uma série de relações duais, entre elas, o dualismo de inspiração moral, uma invenção de Zaratustra, um profeta iraniano do século VII A.C. Este dualismo vai ser criticado por Friedrich Nietzsche através da personagem Zaratustra que é construído para ser exatamente o contrário do Zaratustra histórico.

E de fato, ele os opõe radicalmente: de um lado, o papel do Zaratustra histórico consistiu, com efeito, na invenção de um dualismo de inspiração moral, dualismo que explicava todas as coisas pela ação de dois princípios em luta, dualismo moral para o qual um desses princípios é o bem e o outro o mal (HÉBER-SUFFRIN, 1999, p. 32)

Essa invenção, segundo Nietzsche, faz com que no universo tudo se explique pela ação ou rivalidade entre os princípios do bem e do mal. O Zaratustra nietzscheano vai rejeitar não apenas este dualismo moral, como uma série de outros dualismos, tais como o dualismo essência e aparência.

Nietzsche (1999, p. 222) propõe, por meio de uma transvaloração de valores, uma nova maneira de pensar a realidade, a qual reelabora não somente a relação entre o bem e o mal e entre a aparência e a essência, mas também as relações entre o mundo sensível e o supra-sensível, o dever e a culpa, o corpo e a alma. Nietzsche está entre os precursores do pensamento pós-moderno que anunciam o reino do fragmento, do descontínuo, do múltiplo, do particular contra o geral, do corpo contra a razão. Entre aqueles que se posicionam contra a totalização, contra a teleologia das grandes narrativas e o terrorismo das grandes sínteses.

O contexto filosófico da pós-modernidade contesta a ideia de uma essência única e duradoura, propondo que esta depende da perspectiva pela qual é examinada, ou conforme nos apresenta o filósofo brasileiro Gilvan Fogel:

Um modo de ser aparecerá como o modo de ser por excelência sempre que o acento, o foco, o enfoque ou o interesse vier a incidir ou recair sobre este fenômeno ou sobre este aspecto – isto é, enfatizando para mais e melhor tornar visível “esta” dimensão da vida real. (FOGEL, 2003, p. 16)

Para dar maior clareza a essa afirmação, Fogel (2003, p. 18-19) procura a essência em uma laranja perguntado se o “ser” da laranja estaria atrás ou na frente dela, para em seguida concluir: “Bem, se a essência de uma coisa está ‘atrás’ ou ‘além’ dela, então a coisa não é mais coisa! Eu corto a laranja, desfaço-a em gomos e não encontro o seu dentro, o seu mais profundo”. O pensamento de Fogel reproduz a crítica de Nietzsche aos dualismos, pois assim como a essência do ser humano não é alma e sim o corpo em sua aparência, o “ser” da laranja é também a forma como ela nos aparece e não o que está velado em sua aparição.

A questão é que, ao se cortar uma laranja, encontram-se sementes, gomos, pedaço de casca, tudo que já não é mais laranja: onde é que está a essência, o miolo, o caroço profundo dela? O ser das coisas está na sua aparência, no seu modo de ser possível. A laranja pode ser, para um botânico, um nome científico; para o sitiante, sua sobrevivência; para os garotos, uma bola de futebol ou uma arma, se arremessada. A verdade é que a laranja não pode ser definida de forma tão simples, pois a sua identificação depende da perspectiva do observador, pois “todo conhecimento já é sempre, necessariamente, afeto ou interesse, isto é perspectiva” (FOGEL, 2003, p. 68).

O conceito de perspectivação, quando aplicado ao homem, afeta profundamente a forma de se pensar o sujeito que, como vimos, era um indivíduo governado pela capacidade da razão, com uma espécie de núcleo interior que o fazia idêntico ao longo da existência. O pensamento contemporâneo fragmenta essa unidade numa série de identidades perspectivas:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 2004, p. 12)

Desta forma, o sujeito pós-moderno tem a sua identidade multifacetada, e passa a ser conceituado não como uma identidade fixa, essencial ou permanente, mas como uma identidade formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. Para Hall (2004, p. 13), existem dentro de nós, identidades contraditórias, que nos movimentam em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente modificadas ou deslocadas.

Essa fragmentação traz junto consigo a ideia de que a realidade está longe de ser homogênea, e que não é sem razão que o pensamento pós-moderno tenha abandonado as categorias da totalidade e da essência, o que significa que tanto o ponto de partida quanto o ponto de chegada do conhecimento são os dados empíricos; em outras palavras, não existe uma verdade atrás de uma aparência, o que existe é só a aparência.

Ainda segundo Hall (2004, p. 23), a forma unificada e racional do homem moderno estabelecida a partir da filosofia cartesiana – centrada no *cogito, ergo sum* – começa a ser descentrada a partir do pensamento marxista. De acordo com esse pensamento, os homens constroem a História através de suas relações sociais, eliminando a possibilidade do atributo da individualidade singular de cada indivíduo. Para o dramaturgo marxista Bertold Brecht (1967, p.

84), o homem é fruto do meio em que vive e, dependendo da situação, ele pode agir de uma maneira ou de outra, comprovando assim o seu estado de mutabilidade.

Essa constatação de Brecht permite considerar que como o comportamento humano é possível de ser alterado, é possível representar a personagem Lampião longe da dualidade herói-bandido, propiciando a representação de um cangaceiro que pode ser apreendido por meio de uma série de perspectivas, ou seja, não como “o” Lampião e sim como “muitos” Lampiões.

Dentro deste novo panorama filosófico, em que surge a possibilidade da construção da personagem através de diversas perspectivas, optamos por analisar uma nova forma de construção da personagem Lampião através da peça *Auto de Angicos* (2003), escrita pelo dramaturgo cearense Marcos Barbosa, e suas duas transposições cênicas, o espetáculo *Auto de Angicos* (2003), dirigido pela diretora baiana Elisa Mendes, e *Virgolino e Maria: Auto de Angicos* (2008), do diretor Amir Haddad. A comparação das duas transposições cênicas visa demonstrar como as escolhas dos diretores influem diretamente no resultado (e recepção) final.

3.2 O TEXTO DRAMATÚRGICO DE MARCOS BARBOSA

Para mim, nos momentos finais (da versão de Haddad), os atores parecem encontrar o caminho que eu estava procurando, a partir das ruínas da barbárie, para aparecerem como as figuras de barro de Mestre Vitalino. As mesmas figuras de barro que fizeram Lampião e Maria Bonita, entre outras coisas, um ícone do amor. (BARBOSA, 2008, p. 136)

O texto dramatúrgico *Auto de Angicos* (2003), do dramaturgo cearense Marcos Barbosa, recebeu o prêmio “Braskem de Melhor Texto” em 2004 e teve duas produções: uma da diretora baiana Elisa Mendes, em 2003, e outra do diretor mineiro Amir Haddad, em 2008. A temática da peça remete ao casal de cangaceiros Lampião e Maria Bonita, momentos antes de serem dizimados no grotão de Angicos. Marcos Barbosa procura mostrar em seu texto que o relacionamento íntimo do casal é recheado de gentilezas, alegrias,

desapontamentos e perdas, bem semelhante ao de tantos outros casais. O dramaturgo cearense procura dissociar a imagem de Lampião, que geralmente é umbilicalmente ligada à luta e assaltos, escolhendo como cenário o Grotão de Angicos como se fosse a “sala de uma casa”.

A primeira observação a ser feita a respeito do texto é quanto ao emprego do gênero “Auto”, em seu título. Conforme o crítico Jean Pierre Ryngaert (1996, p. 36), o autor, quando dá o título a uma peça, tem como objetivo uma forma de anunciar ou de confundir seu sentido. A descrição da forma dramática no título da peça tanto pode indicar a intenção do autor de seguir tradições históricas ou uma forma irônica de negá-las. O título constitui o jogo inicial com o conteúdo a ser revelado do qual ele é a vitrine ou o anúncio, o chamariz ou o selo de qualidade. No caso da peça em questão, a utilização do gênero “Auto” parece estar de acordo com o conteúdo geral da peça, visto que é evidente a relação desse gênero com toda a região nordestina.

O Auto, segundo o *Dicionário do teatro brasileiro* (2006), é uma denominação popular genérica dada às representações teatrais na Península Ibérica desde o século XIII. Aplicava-se indistintamente a composições dramáticas de caráter religioso, moral e burlesco. As peças religiosas alegóricas, que tratavam de problemas morais e teológicos (o sacramento da Eucaristia) e eram apresentadas sobre carroças para um público eminentemente popular, eram chamadas de autos sacramentais (PAVIS, 2005, p. 31).

No Brasil, existem notícias de representação de autos profanos em meados de 1500, os quais se estendem por todo o século XVI juntamente com os autos religiosos. No século XVII, tendo decrescido a influência da Companhia de Jesus, torna-se escassa a denominação de auto. No entanto, tal denominação vai ressurgir na nomenclatura teatral do século XX como um referente para o moderno teatro brasileiro, em razão de sua tríplice atribuição de festa popular, obra de catequese e empreendimento de miscigenação cultural (GUINSBURG, FARIA e LIMA, 2006, p. 47).

Na reapropriação do termo, feita pelo dramaturgo armorial Ariano Suassuna em *Auto da Compadecida* (1956), são relevadas as características de instrução moral e religiosa implícitas nessa forma textual em favor da prédica sobre a virtude teológica da caridade. Luís da Câmara Cascudo (citado

em GUINSBURG, FARIA e LIMA, 2006, p. 47) ainda considera autos as danças dramáticas do ciclo natalino em que há assuntos figurados como lapinhas, pastoris, etc.

Toda essa tradição na escritura de autos comemorativos, religiosos, morais ou que celebram a tradição ibérica quinhentista¹⁸ incorporam aos temas contemporâneos os recursos estilísticos dos textos e das encenações dos primeiros autos. O gênero constitui, sem sombra de dúvida, uma tradição da literatura dramática do Nordeste brasileiro que, além de Suassuna, conta com importantes dramaturgos como Hermilo Borba Filho, João Cabral de Melo Neto, entre outros (GUINSBURG, FARIA e LIMA, 2006, p. 48).

Auto de Angicos remete à presença de personagens deificados em uma situação mundana e à narrativa "moralizante" que é vivida ali - remetendo, ainda que modo muito, muito sutil, ao universo temático do auto sacramental medieval. Esta característica, como veremos, se torna mais clara no decorrer da última cena com a presença pós-morte do casal e a sua deificação.

Assim, apesar de não se caracterizar exatamente como uma peça religiosa, o texto apresenta a forte religiosidade nordestina como poderá ser verificado no decorrer desta análise. Além disso, Barbosa trata do juízo final que, segundo Lígia Vassallo (1993, p. 112), é um motivo recorrente em Suassuna: esse enfoque aparece explícito em *O castigo da soberba*, implícito em *O rico avarento* e detalhadamente no *Auto da compadecida*. No entanto, se o dramaturgo armorial apela para uma espécie de conclusão moral em suas peças a partir de sua visão de mundo cristã, Barbosa, em *Auto de Angicos*, permite que a reflexão sobre a moral do cangaço seja feita pelo público, como poderá ser constatado na versão cênica de Haddad.

Outro elemento que afasta o teatro de Barbosa do teatro de Suassuna encontra-se na relação que os dois possuem com o teatro de Brecht. Para Vassallo (1993, p. 30), embora o teatro épico presente nos autos vicentinos quinhentistas não possua traços da ilusão teatral naturalista, repousando numa concepção de palco aberto onde as modificações cênicas são feitas à vista de todos, não pode ser confundido com o teatro épico brechtiano. A dramaturgia

¹⁸ Como já tivemos oportunidade de discutir na página 34 deste trabalho, a influência medieval é muito forte no sertão nordestino (Barros, 2000, p. 14), o que levou a pesquisadora Lígia Vassallo assinalar as origens europeias do teatro de Ariano Suassuna em seu estudo *Sertão Medieval* (1993).

do escritor alemão se coaduna com o materialismo dialético e as possibilidades de conhecimento e usufruto da ciência do século XX.

Por isso, ao comparar a dramaturgia aristotélica com a sua, considera basicamente que aquela conduz o espectador à passividade da empatia com a emoção dos personagens, ao passo que seus primados levam o público a uma atitude ativa de reflexão com vistas à modificação da sociedade. (VASSALLO, 1993, p. 31)

A estética do dramaturgo de *Auto da Compadecida* emprega a tensão e catarse e recusa declaradamente a estética anti-ilusionista de Brecht, como é afirmado pelo próprio Suassuna:

Sempre fui contra as formulações teóricas do teatro sectário de Bertold Brecht e de seus discípulos latino-americanos de existência menor. A fórmula brechtiana combate o ilusionismo teatral e ela destrói a ilusão e o encantamento do teatro, fundamentais para esta arte. (SUASSUNA apud VASSALLO, 1993, p. 31)

A construção do texto *Auto de Angicos*, como boa parte da produção dramática contemporânea, é elaborada a partir de uma mescla de estéticas e, apesar da sua proximidade com os autos, tendo, portanto, um caráter épico, o texto é formatado dentro de uma estética dramática. Para Jean Pierre Ryngaert (1996, p. 9), a estética do drama diz respeito a uma obra que “imita pessoas que fazem alguma coisa”, diferenciando-se da epopeia “que faz esta imitação através de uma narrativa”. Entretanto, a estética de Barbosa, ao lançar mão de outras formas dramáticas, tais como o auto e o épico, afasta-se do drama clássico burguês.

No que se refere a esse drama burguês, sabe-se que este se aproveita das normas poéticas classicistas em torno da tragédia e da comédia, adaptando-as aos novos ideais dramáticos com o abandono gradual dos coros, dos apartes, do verso, da descontinuidade das cenas, da relação direta com o público, das convenções e estilizações, em favor de uma intersubjetividade e do presente absoluto da ação.

Por volta do século XIX, o drama burguês entra em crise devido à impossibilidade de essa forma de teatro abarcar os novos conteúdos que aparecem a partir da crise da ordem liberal, ou seja, da colisão entre o universalismo do humanismo burguês e as novas dinâmicas do capitalismo

(SZONDI, 2004, p. 10). Assim, a forma hegemônica do drama deixa de fazer sentido frente a uma “coisificação” do sujeito a partir da exploração mercantil do homem e da divisão do trabalho, dando origem a uma série de tentativas de “salvamento” do drama, efetuadas por uma série de dramaturgos como, por exemplo, August Strindberg.

Barbosa se afasta do drama clássico, por exemplo, ao optar pela construção de *Auto de Angicos* em um só ato, em clara referência às “peças de um ato” produzidas – onde a ação se mantém ininterrupta por toda a apresentação – como é o caso de *Miss Julie* (1988), de Strindberg. Para Barbosa (2008, p. 132), a “peça de um ato” tem a propriedade de velar o senso de tempo da audiência, sem que haja necessidade de se lançar mão de recursos do corte para troca de cena.

Assim, não se pode falar de um teatro puramente dramático ou épico puro. *Auto de Angicos* possui elementos tanto da forma dramática quanto da forma épica que são preconizadas pelo próprio Brecht (2005, p. 31). Porém, segundo Patrice Pavis (1999, p. 130), essas formas não são estanques, e Brecht acaba propondo um teatro dialético para gerir a contradição entre interpretar (mostrar) e viver (identificar-se). Na tabela a seguir, apresentamos um quadro das diferenças entre a forma dramática e a forma épica propostas por Brecht (2005, p. 31):

Tabela 2. Comparação entre teatro dramático e teatro épico.	
Forma dramática de teatro	Forma épica de teatro
A cena personifica um acontecimento	Narra-o
Envolve o espectador na ação e consome-lhe a atividade	Faz dele testemunha, mas lhe desperta a atividade.
Proporciona-lhe sentimentos	Força-o a tomar decisões
Leva-o a viver uma experiência	Proporciona-lhe uma visão de mundo
O espectador é transferido para dentro da ação	É colocado diante da ação
É trabalhado com sugestões	É trabalhado com argumentos

Os sentimentos permanecem os mesmos	São impelidos para uma conscientização
Parte-se do princípio de que o homem é conhecido	O homem é objeto de análise
O homem é imutável	O homem é suscetível de ser modificado e modificar
Tensão no desenlace da ação	Tensão no decurso da ação
Uma cena em função da outra	Cada cena em função de si mesma
Os acontecimentos ocorrem linearmente	Decorrem em curva
<i>Natura non facit saltus</i> (tudo na natureza é gradativo)	<i>Facit saltus</i> (nem tudo é gradativo)
O mundo como é	O mundo como será
O homem é obrigado	O homem deve
Suas inclinações	Seus motivos
O pensamento determina o ser	O ser social determina o pensamento

Somente a título de exemplificação, analisaremos algumas características dramáticas e épicas contidas no texto de Barbosa, as quais corroboram a sua construção dialética. A construção da cena é feita através de uma narrativa que localiza o casal de cangaceiros não apenas geográfica, mas também historicamente, aproximando-se do teatro épico.

Com relação ao público, *Auto de Angicos* trabalha fortemente a dialética entre a forma dramática e a forma épica pois, enquanto em alguns momentos envolve o espectador na ação, proporcionando sentimentos e transferindo o espectador para dentro da ação, em outros, de uma forma épica, coloca a platéia diante da ação, fazendo com que ela seja uma simples testemunha, convidando-a para que abandone a recepção passiva e, mantendo-a a certa distância, se entregue a uma atividade de reflexão.

Outro fator importante está no tratamento da personagem enquanto homem. O Lampião de Barbosa é caracterizado como um homem que deve ser

objeto de análise, evitando-se o princípio da verdade que preconiza o conhecimento do homem como essência. *Auto de Angicos* apresenta as diversas facetas de Lampião, alguém em constante processo de mudança. A personagem assume uma relação dialética em que, às vezes, conforma-se com o papel de carrasco, enquanto em outras, assume o papel de vítima; ora é um líder preocupado com o bando, ora, um carrasco sanguinário terno e violento; autoritário e tolerante; diplomático e irreverente ao mesmo tempo.

No entanto, como veremos no decorrer deste capítulo, embora Barbosa tenha feito as suas escolhas iniciais quando da escrita do texto, as adaptações cênicas elaboradas por Elisa Mendes e Amir Haddad reforçam ou suavizam tais escolhas.

A história de *Auto de Angicos* – que é narrada de forma fragmentada - remete aos últimos momentos de vida de Lampião e Maria Bonita. A peça problematiza o relacionamento amoroso do casal cangaceiro em meio ao cenário sócio-político-econômico do sertão na época do cangaço. O diálogo entre os dois protagonistas foge do costumeiro estereótipo dicotômico que apresenta o casal, conforme já discorrido, ou como heróis, ou como sanguinários, para apresentar a própria vida com seus desapontamentos e perdas, na agonia eterna da condição humana.

Mas o próprio dramaturgo cearense¹⁹ afirma que não se ateve apenas ao relacionamento do casal e sim à representação coletiva do cangaço, integrando dessa forma uma pesquisa histórica que atravessa não só a figura de Lampião, mas todo um conjunto de vivências do cangaço. Essa estratégia traz em si o cerne da dramaturgia brechtiana na qual o ser social determina o pensamento, ao invés de o pensamento determinar o ser (ver tabela 2). Nas palavras de Barbosa:

Numa primeira impressão, *Auto de Angicos* parece ser pouco mais que uma simples conversa cotidiana entre Lampião e Maria Bonita. Mas eu não poderia ser tão simplista para reduzir a importância histórica destes personagens limitando-os ao nível de “Bom dia, você teve uma boa noite de sono?”. A minha tarefa como dramaturgo era então encontrar caminhos de fazer uma coisa tão grandiosa caber no pequeno. (BARBOSA, 2008, p. 135)

¹⁹ Entrevista concedida por Marcos Barbosa em 14 de setembro de 2009, na Universidade Federal da Bahia.

Barbosa utiliza um repertório em que é possível verificar uma série de elementos constantes da biografia de Lampião, sejam eles “reais” ou ficcionais, (provenientes tanto de estudos acadêmicos como de obras de ficção). No entanto, embora a personagem Lampião se manifeste como um tema eminentemente regional, o texto, ao focar a relação de um casal como qualquer outro casal, acaba por se desenvolver dentro de um viés universal.

No tocante à linguagem adotada em *Auto de Angicos*, esta se traduz num linguajar contemporâneo, tornando-a passível de inteligência pela plateia. Caso Barbosa tivesse optado por utilizar em seu texto uma linguagem, que chamaremos de *lampiônica*, o público poderia ter grandes problemas de entendimento em razão do grande número de vocábulos com um diferente sentido da linguagem atual cotidiana.

A título de exemplo, pode-se citar o livro *Assim falava Lampião: 2500 palavras e expressões nordestinas* (1998), de Fred Navarro, que contém uma quantidade considerável de palavras que, na época do cangaceiro, possuíam significados diferentes. A palavra “sucesso”, por exemplo, que, segundo o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, na contemporaneidade significa bom êxito, ou um resultado feliz, na época de Lampião se referia a um acontecimento desagradável, a um desastre, a uma verdadeira tragédia. Isso pode ser verificado na frase do pesquisador Hilário Lucetti: “Antônio Ferreira (1895/1926). Irmão mais velho de Lampião. Homem sisudo, não ria e nem sequer sorria. Autêntica víbora. Morreu por acidente, numa brincadeira – um ‘sucesso’, na linguagem do cangaço” (LUCETTI e LUCENA, 2004, p. 355).

Outro exemplo oferecido por Navarro (1998. P. 227) está na música *Chula no Terreiro*, do compositor sertanejo Elomar Figueira de Melo, em que a palavra “bramura” significa um acontecimento desastroso, algo como ver alguém morrer de sucesso:

[...] Chegô intão u'a boiada do Norte
O dono e os vaquêro arriscaro a sorte
O resultado dessa travissia
Foi um sucesso triste, Virge-Ave-Maria
O resultado da bramura foi
Qui o ri levô os vaquêro o dono os burro e os boi
aí sôdade. [...] (ELOMAR apud NAVARRO, 1998, p. 227)

Ainda dentro deste pequeno recorte da letra de Elomar, temos a oportunidade de verificar a presença do termo “travissia” (travessia), palavra que é geralmente utilizada em sua acepção náutica, mas que no repertório sertanejo reporta-se a um longo trecho de caminho solitário, desabitado e ermo. Essa utilização de termos náuticos dentro do linguajar sertanejo causou bastante estranheza ao pesquisador francês Jean Orecchioni que menciona ter encontrado em suas pesquisas a expressão náutica “desmastreado”, que tanto pode significar a retirada dos mastros, como alguém desorientado ou desequilibrado, e também o verbo “navegar”, que era usado pelos cangaceiros no sentido de longa caminhada sem destino certo. Para o pesquisador, todas essas palavras empregadas em versos populares ou na linguagem coloquial foram, provavelmente, herdadas dos primeiros colonizadores que atravessaram o mar e acabaram por chegar ao sertão nordestino (MELLO, 2005, p. 47).

Com relação ao texto em si, em nossa análise investigamos suas especificidades a partir da perspectiva de um leitor que assume para si uma determinada montagem imaginária. Para Malcolm Kelsall (citado em MUTRAN, 2008, s/n), uma das características da leitura de um texto dramático é que, ao se ler uma peça, procura-se sempre compreender a sua potencialidade para ser encenada. Dessa forma, o sujeito dessa leitura muitas vezes age como um espectador de uma montagem “imaginária”, o que, no entanto, é muito diferente da leitura de um espectador que realmente teve a experiência concreta da recepção do espetáculo em si.

A peça, constituída de apenas um ato, inicia com Virgolino Ferreira da Silva, o Lampião, na madrugada de 28 de julho de 1938, em Angicos, uma “fazendola” na fronteira entre os estados de Alagoas e Sergipe, numa noite de céu aberto, após muita chuva:

Um tanto afastado das barracas do acampamento em que há uns poucos dias vem alojando seu bando de cangaceiros, Virgolino Ferreira da Silva, o Lampião, está só, contemplativo e em silêncio, bem acordado apesar da hora. O mosquetão Mauser ao alcance da mão. (BARBOSA, 2003, p. 1)²⁰

²⁰ A partir desta referência, todas as páginas relacionadas ao texto *Auto de Angicos*, de Marcos Barbosa, serão inseridas no próprio corpo do texto, após a indicação da letra B.

Já nesse primeiro momento, pode-se notar a preocupação do autor em determinar o lugar, estabelecer a hora e as possíveis condições climáticas que contextualizam a morte do casal. Esse cenário é descrito com detalhes na obra *As táticas de guerra dos cangaceiros*, da pesquisadora Maria Cristhina Machado:

Angico é uma fazenda localizada no sertão de Sergipe, a doze quilômetros da fronteira deste Estado com Alagoas. Julho de 38, uma madrugada relativamente fria e muito úmida (água), numa região onde o calor é lugar comum. Os cangaceiros estão no coito, despreocupados. (MACHADO, 1978, p. 129)

Passado algum tempo, chega Maria Bonita que, vinda da penumbra, aproxima-se suavemente produzindo uma reação em Lampião que saca a pistola e a aponta em direção ao vulto que se aproxima. Porém, logo em seguida, reconhece a sua mulher e volta ao seu estado anterior de serenidade e contemplação. Virgolino repreende-a por ter chegado sorrateiramente.

VIRGOLINO. Tem café?
 MARIA. Quer?
Ele faz que sim.
 MARIA. Agora?
 VIRGOLINO. Não está pronto, não?
 MARIA. Ainda não.
 VIRGOLINO. Então deixa.
 MARIA. Daqui a pouco os outro vão acordando, começando a ajeitar.
 Quando passarem o café eu trago. (B, pp. 1-2)

O pedido de café por Lampião traz imediatamente a referência aos primeiros versos da música *Acorda Maria Bonita*, de Volta Seca: “Acorda Maria Bonita/Levanta vai fazer café”. Mas existe também é relativa a um fato histórico conhecido. O cangaceiro Estácio de Lima, em seu livro biográfico *O mundo estranho dos cangaceiros*, afirma a veracidade desse costumeiro desejo matutino de Lampião por café:

Nunca pensei que Lampião morresse. Estávamos acampados perto do Rio São Francisco. Ele acordou às cinco da manhã e mandou os homens reunir o grupo para refazer o ofício de Nossa Senhora. Enquanto lia o missal, em voz alta, todos nós ficávamos ajoelhados [...]. Terminado o Santo Ofício, Lampião mandou buscar água para o café. [...] Numa rajada, a metralhadora serrou a ponta da minha barraca. [...] Então eu vi Lampião caído de costas, com uma bala na testa (LIMA, 1965, p. 283)

Barbosa trata da relação entre o casal, entrelaçando dados históricos, culturais e do cotidiano, o que pode ser verificado quando introduz o assunto “café”, que é discutido pelos dois cangaceiros num padrão comum de conversa de qualquer casal:

VIRGOLINO. Santinha...
Maria se volta para Virgolino.
 VIRGOLINO. Se eu pedir pra tu fazer o café, tu faz?
 MARIA. Eu?
Ele faz que sim.
 MARIA. Pra quê isso?
 VIRGOLINO. Pra tomar. Vou querer café pra quê?
 MARIA. Eita, que hoje ele está com a gota! (B, p. 3)

No desenvolvimento do diálogo, o pedido pelo café de Maria será repetido algumas vezes. Essa repetição é a forma com que o autor trabalha a transgressão do ritmo linear do texto. Opta pela repetição em detrimento da progressão, apelando para a variação da tonalidade ao invés da variedade de assunto para manter o tom coloquial do diálogo.

MARIA. Tu não tem tua bestagem? Pois então eu tenho a minha. Quer tomar do meu café, eu passo. Mas faça lá o fogo, que assim ninguém precisa esperar pelos outro. Faz logo tudo nós dois.
 VIRGOLINO. E eu não já disse que não precisa?
 MARIA. Ficou com raiva?
 VIRGOLINO. Eu sou lá de ter raiva?
Esta fala faz Maria rir. Virgolino percebe o que disse e a acompanha. Ficam nisso até que o riso, por fim, se esvai. (B, p.3)

A seguir, aparece pela primeira vez a religiosidade e a superstição sertaneja, um fenômeno que, de acordo com Vassallo (1993, p. 62), eclode, sobretudo, no final do século XIX, pois diante da crise do sistema canavieiro, a religião é a única forma de consciência para esta população sertaneja marcada pelo atraso cultural, isolamento e analfabetismo, numa região de sumária divisão de classes e desigual divisão de terras.

Em seu estudo *Cangaceiros e fanáticos* (1983, p. 23), o pesquisador marxista Rui Facó identifica no cangaço e no messianismo as únicas formas mais ou menos conscientes de revolta, de uma maneira semelhante a Frederico Pernambucano de Mello (2005, p. 46), para quem essa conhecida religiosidade medieval do sertanejo pode facilmente resvalar em fanatismo (MELLO, 2005, p. 46).

MARIA. (continuando após uma pausa) Me deu foi medo.
 VIRGOLINO. De quê?
Ela não responde.
 VIRGOLINO. Não estou com raiva, não...
 MARIA. Não estou falando disso. É esse teu jeito, essa tua conversa de querer meu café, de eu pedir pra tu fazer o fogo.
 VIRGOLINO. E o que é que tem lá isso?
 MARIA. Parece agouro.
Ele faz o sinal da cruz, ela o acompanha. (B, p. 4)

Marcos Barbosa aponta também o lendário caráter premonitório e supersticioso de Lampião. A pesquisadora Maria Christina Machado (1978, p. 31) conta que certa vez o cangaceiro estava com Sinhô Pereira, na casa de um coiteiro, e que quando este se ofereceu para estourar pipocas para os cangaceiros, teve um aparte imediato de Lampião: “Estourar vão as balas, num demora mais que cinco minutos”. Não demorou nem cinco minutos, o cerco já estava formado e as balas cruzavam o ar.

VIRGOLINO. Já disse que não é nada.
 MARIA. Pois jura.
Virgolino hesita por um tempo, por fim retoma.
 VIRGOLINO. Foi sonho. Depois eu conto.
 MARIA. Sonho de aviso?
Virgolino faz que sim. Um silêncio. (B, p. 4)

O temperamento vaidoso do rei do cangaço também parece ser um fato histórico. Mello (2005, p. 31) relata que Lampião resistia às ofertas de amigos para deixar o cangaço. Mesmo o seu “padrinho” padre Cícero, que já tinha conseguido fazer com que os cangaceiros Sinhô Pereira e Luís Padre deixassem o banditismo, não conseguiu demovê-lo do cangaço. A nova forma de vida dos que tinham deixado o cangaço não o seduzia: ao deixarem os sertões do Nordeste, perderam a celebridade e se afastaram da mídia em geral.

MARIA. E tu, heim? Nunca mais saiu nada teu em revista.
 VIRGOLINO. Saiu ainda outro dia, que eu te mostrei.
 MARIA. (desdenha) Aquela velha?
 VIRGOLINO. Pois vá atrás duma nova e venha me dizer se não tem noticiário meu!
 MARIA. E por isso vai gritar?
 VIRGOLINO. Eu falo, tu não escuta. Toda revista que eu pego, e jornal, a peste que seja, tudo tem noticiário meu. Tudo tem. Foto grande assim, que tu já viu. E já estou com vontade é de arranjar um retratista pra fazer mais pose minha e dos cabra. Foto nova, que as outra o povo já viu. (B, p. 5)

Segundo Antonio Araújo (1987, p. 56), Lampião teria ficado mais famoso que outros cangaceiros lendários devido a sua mídia pessoal. Até mesmo Maria Bonita era colocada em segundo plano pelo caráter egoico do cangaceiro.

MARIA. E não vai bater retrato meu não, é?
 VIRGOLINO. E o que foi que eu disse nesse instante?
 MARIA. Que ia mandar fazer foto tua e dos cabra.
 VIRGOLINO. Os cabra, que eu digo, é vocês tudo, todo mundo.
 MARIA. Pois eu não sou cabra seu, não. Quando quiser me botar no meio, fale meu nome. Meu nome não é cabra... É Maria. Maria Déa. E não venha querer depois consertar presepada que tu diz, não, que eu não sou burra. (após uma pausa) Eu, por mim... Nem de foto eu gosto. Quem gosta é tu. Um troço amaldiçoado daquele, um buraquinho de nada, deste tamanho, pirrototinho assim caber um monte de coisa. Isso é arte do cão. Como é o nome daquele retratista, o turco? (B, pp. 5- 6)

Seja como for, a imprensa da época só falava sobre Lampião. Maria Christina Machado (1978, p. 141), ao examinar os jornais da época do cangaço, confirma que a imprensa sempre deu grande cobertura às ações de Lampião, seja incentivando a “persiga”, seja apresentando planos de captura (muitos impraticáveis), seja criando imagens falsas, ou mesmo dando notícias alarmantes e imputando-lhe crimes que não cometeu.

De acordo com tais fatos, pode-se concluir que Lampião soube tirar proveito de tudo isso, consolidando a sua imagem de um valente sertanejo. Nesse sentido, Barbosa constrói o seu Lampião, que em sua múltipla identidade, é uma personagem um tanto presunçosa, enquanto Maria Bonita é apresentada de forma mais positiva.

VIRGOLINO. É festa grande que tu está querendo, é?
 MARIA. Grande, não. Festa pouca. Agora, custa arranjar um sanfoneiro? Melhor que ficar batendo forró em argola de fuzil.
Virgolino, brincando, levanta seu Mauser e procura a argola.
 VIRGOLINO. É que eu não estou com meu papo-amarelo. Mas se improvisa.
Marca, batendo na lateral do Mauser, o compasso do forró. (B, p. 9)

Maria Bonita também apresenta toda uma identificação com a música e a dança, seguindo os padrões apontados por Machado (1978, p. 141), que sugere que todas as cangaceiras cantavam e dançavam animando o grupo nos pousos. No trecho a seguir, Barbosa trata de um tema que já provocou muita

discussão entre os pesquisadores do cangaço no que tange à entrada das mulheres para o bando:

MARIA. Tu sabe que às vezes eu tenho mesmo vontade de parar, não sabe?
 VIRGOLINO. Já se falou disso.
 MARIA. Pois tenho mesmo.
 VIRGOLINO. É bem tua cara.
 MARIA. É minha cara o quê?
 VIRGOLINO. Qualquer dia desse largar essa vida, voltar.
 MARIA. Rapaz, rapaz... Tu que começa a briga!
 VIRGOLINO. Não é tu que está dizendo?
 MARIA. Quando eu saí de Malhada foi sem olhar pra trás. Tu sabe. (B, pp. 10-11)

O ideal de Maria de deixar aquele tipo de vida e de mudar para longe (vontade de parar) é confirmado por Araújo (1976, p.93). No depoimento tomado da cangaceira Sila, ela conta que um dia Maria Bonita lhe confidenciou que já estava muito cansada daquilo tudo e que gostaria de ter um descanso.

Como já foi mencionado, para alguns pesquisadores, a entrada de mulheres para o bando assinala o início do processo de decadência guerreira que tenderia, nos últimos anos, a um retraimento quase completo e a uma postura sedentária incompatível com a ideia do cangaço, de guerrilha em geral, o que pode explicar a longa estada de Lampião em Angicos

Esta pretensa “vontade de parar” de Maria parece poder ter estabelecido em Lampião uma nova postura. O cangaceiro Balão (citado em MELLO, 2005, p.148), companheiro de Virgolino por nove anos, afirma que enquanto não havia mulher no cangaço, o cangaceiro brigava até enjoar; mas depois da entrada destas, diante do perigo, logo se podia ouvir o aviso de retirada.

Outro tema trabalhado por Barbosa diz respeito ao escudo ético usado por Lampião. Como podemos perceber no trecho a seguir, o cangaceiro tem saudades da sua terra e só entrou na vida do cangaço como resultado de uma época em que se processava a luta surda empreendida pelo vaqueiro contra o senhor da terra. Para Machado (1978, p. 6), Lampião tinha o ideal de pôr um fim na tirania dos coronéis e de sua política assassina e cruel e depois voltar para casa e viver a vida simples de sertanejo.

VIRGOLINO. É verdade. Eu, quando eu paro assim, num sítio bem cuidado... Aqui não, que esses Cândido não tem cuidado com as criação, deixa tudo ao Deus-dará, mas quando eu vejo criação bonita, o sítio com as coisa tudo nos conforme. Ê, Santinha... Parece que

estou é vendo. Chega eu paro. Fico por ali, espiando. Sentindo o cheiro. Pra lembrar como era, sabe? Só pra lembrar.

Silêncio.

VIRGOLINO. (desvencilhando-se das memórias) Bestagem.

MARIA. Bestagem nada, homem. Que bestagem o quê? Tu já falou tanto nisso e fica só na conversa. Pra sempre, só tem Deus, mesmo. Não foi tu que disse? Apos então? Se está no coração a vontade de largar isso aqui, deixa que o cangaço segue o rumo dele só. Deixa. Vamo parar nós dois. Vamo embora, cuidar da vida. Pega nossa filha e vamo tomar conta de viver. Faz quanto tempo que nós nem vê Expedita? Já se aventuramo nossa cota. (B, pp.11 - 12)

Uma outra característica encontrada no texto de Barbosa se refere à delação, um fenômeno, que, segundo Barros (2000, p. 139), teria tido tanta uma importância quanto a seca para a sociedade sertaneja. Além das delações dos coiteiros informando as localizações de cangaceiros para as patrulhas volantes e vice-versa, elas provocaram a morte de centenas de pessoas por conta de uma delação muitas vezes não comprovada, como aparece na passagem a seguir:

MARIA. Bom é teus cabra, né?

VIRGOLINO. É. Bom é meus cabra.

MARIA. Se tu está dizendo...

VIRGOLINO. Estou dizendo porque sei.

MARIA. Pois cadê tanta honra em Horácio, que mandou a mulher escrever aquela carta te insultando e botou a culpa nos Gilo? Quantos foi que tu matou enganado por ele? Mais de dez! E era teu cabra! (B, p. 15)

A influência que Maria Bonita exerce sobre Lampião é sentida em todo o texto, e é surpreendente observar a pequenina mulher fazer uma reprimenda ao temível cangaceiro a respeito do ódio que, segundo ela, ele traz no peito:

MARIA. Naquele dia em Bom Conselho, homem. Que foi aquilo?

VIRGOLINO. Lá vem tu de novo. Tudo tu se impressiona.

MARIA. Precisava daquilo?

VIRGOLINO. O língua solta lá tinha dado meu rumo à polícia, Santinha. Olheiro. Não viu ele dizendo? Foi ele mesmo que disse. Na minha cara.

MARIA. Mas aquilo que tu fez...

VIRGOLINO. As volante já fez muito pior.

MARIA. Não quero saber de volante. Tu é cangaceiro, não é macaco.

VIRGOLINO. Corisco também já fez muita coisa.

MARIA. (corta) Não sou mulher de Corisco! Dadá que agüente ele lá. Meu marido é tu. (lembrando) Amarrar o miserável do barbudo num poste e arrancar os olho dele a faca com as criança tudo vendo. Sangue espirrando pra todo lado... Não precisava daquilo não. (B, pp. 22-23).

Apesar da reprimenda de Maria Bonita ao companheiro, Machado (1978, p. 92) deixa claro que não era possível um bando de cangaceiros conviver com delatores. Uma das estratégias mais utilizadas pelos cangaceiros era exatamente manter segredo do lugar onde estavam acampados e de quais caminhos seguiriam nas suas constantes andanças. Portanto, os seus atos exemplares de violência e barbarismo tornavam-se sumamente necessários como uma forma de intimidação e manutenção do poder que em *Auto de Angicos* se aproxima do conceito de “espaço da morte” do antropólogo estadunidense Michael Taussig.

O espaço da morte Taussig (1993, pp. 19-25) está relacionado ao uso excessivo da violência e terror por parte de um grupo de indivíduos no poder com o objetivo de eliminar qualquer questionamento ou revolta por parte dos indivíduos dominados. O conceito de Taussig foi construído a partir da leitura de relatos sobre a cultura do terror utilizada pelos colonizadores espanhóis na conquista da Amazônia peruana para obter o domínio e a exploração dos nativos sem quase nenhuma resistência.

Nesta perspectiva, o fragmento a seguir torna clara a necessidade do emprego da violência exagerada na construção do espaço da morte lampiônico:

VIRGOLINO. Era o castigo dele.

MARIA. Castigo dele era morrer. Pronto. Não tinha que arrancar os olho do homem, ele ainda vivo, gritando, não. Depois ainda estourou a bala os dois olho largado no chão... Pra quê?

VIRGOLINO. É para dar o exemplo do traidor. Os outro sertão afora escuta que eu fiz aquilo, já não me trai mais. (B, p. 23)

Outro aspecto interessante abordado no texto quanto à questão do “espaço da morte” é o embrutecimento progressivo, que é reconhecido pelo próprio Lampião:

Longo silêncio.

VIRGOLINO. Parece que nós vai é ficando bruto. Eu, às vez, eu paro. Fico lembrando, imaginando. Eu não era assim, não. Rapazote talqualmente os outro: tinha lá minha valentia, o pavio mais curto, mas vou lá dizer que era diferente? Não era. Mas vai indo, vai indo... De lá pra cá é tanta coisa, Santinha. O jeito que judiaram do meu pai até Seu Ferreira morrer. Pouco antes já tinha ido minha mãe, do desgosto. Eu não podia deixar por isso, não. Agüentar calado os Saturnino, os macaco acossando nós feito se acossa um bicho... Não podia. (B, p. 23)

Porém, se Lampião criou, provavelmente sem perceber, o “Espaço da morte” como um instrumento de poder, não é menos verdade que as volantes governamentais e os seus inimigos fizeram o mesmo em torno do “Governador do Sertão” pois, estas patrulhas utilizavam das mesmas estratégias coercitivas e violentas junto à população sertaneja para obter informações sobre a localização e a movimentação do cangaceiros. Marcos Barbosa mostra que esse “espaço da morte” criado pelas volantes atormenta Lampião até mesmo em seu sonho premonitório:

Um silêncio.

MARIA. Me conte como era esse sonho.

VIRGOLINO. Para quê?

MARIA. Era coisa séria, mesmo? A vera?

VIRGOLINO. Desgraça.

MARIA. Esconjuro.

Um silêncio. (B, p. 30)

Conforma já foi afirmado anteriormente, Barbosa, em seu texto, constrói a personagem Lampião através de várias perspectivas. Uma delas é a do cangaceiro que desenvolve o seu “espaço do terror” como uma forma de manter o poder; outra se apresenta na figura da personagem como um homem amoroso que, convencido da veracidade da premonição de morte que tivera em seu sonho, tenta afastar a companheira do Grotão de Angicos para salvá-la da captura e da morte iminente pela polícia volante.

Com a negativa premente de Maria de ir embora do acampamento, Lampião entra em luta corporal com a companheira, decidido a matá-la para evitar que sua amada sofresse uma morte desonrosa. Entretanto, a concretização desse ato brutal, porém misericordioso, não se torna realidade, transformando-se em cena de amor:

Cessa a luta, estão exaustos os dois, agarrados um ao outro, apertando-se.

Passado um tempo, sem desfazer o abraço, Virgolino desabotoa a calça e levanta a saia e a anágua de Maria. O coito é rápido, preciso, silencioso.

Mesmo terminado o ato, o abraço não é desfeito.

Permanecem assim, algum tempo.

De súbito, o latido de um cachorro e um grito: “É a volante, Capitão! Macaco filho da puta!”

Ouvern-se tiros, latidos de cachorro, insultos. Lampião e Maria se recompõem num átimo. (B, p. 36)

É importante ainda considerar, conforme Frederico Mello (2005, p. 282), que Lampião nessa época já havia pressentido a importância da utilização da metralhadora e, por esse motivo, já havia encomendado algumas unidades. Tal pressentimento tornou-se realidade uma vez que a metralhadora foi decisiva para o extermínio do casal de cangaceiros.

De súbito, uma rajada ensurdecadora de metralhadora. Escuridão.
Silêncio.
Um tempo.
Luzes. Outra vez o alarido da guerra, mas agora Lampião está morto, baleado. Do seu lado, Maria grita ao cangaceiro Luís Pedro por ajuda.
[...]
Um tiro. Outra vez, escuridão.
MARIA. Valei-me, Nossa Senhora!
Outro tiro. Silêncio.
Um tempo. (B, p. 36)

O texto relata que Lampião e Maria estão mortos e decapitados e que o corpo de Maria está com uma vara de pau enfiada em sua vagina. As luzes se apagam, para voltarem a acender, trazendo a repetição do trecho do texto em que Lampião relata o seu entendimento sobre a construção do código de ética do cangaço:

VIRGOLINO. Estou não senhora. Só quem diz o certo do errado é Deus. Estou dizendo é que meu caminho, quem traçou fui eu. Estou dizendo é que se o cabra parar os outro vem e engole. Os outro vem e monta em cima. E isso nós não pode deixar. Não pode. Errado por errado, minha justiça quem faz é eu mesmo. (B, pp. 37- 38)

Esta repetição mostra a influência do teatro épico e também aponta para o teatro didático de Brecht. As peças didáticas, assim como a tragédia e os mistérios medievais, são pedagógicas. Esta dimensão pedagógica era a própria razão de ser, pois através da arte garantia-se a vigência social dos valores perenes de uma determinada sociedade. Porém, segundo Gerd Bornhein (1992, p. 183):

O que distingue a pedagogia de Brecht do teatro do passado não provem da tragédia grega buscar a adaptação do cidadão à cidade e torná-lo dócil às estruturas estabelecidas, quando Brecht, ao contrário disso, pretende instaurar no espectador o espírito crítico, de possível recusa, precisamente em relação àqueles valores estáveis [...]

Assim, *Auto de Angicos* mostra um mundo que não é bom, nem mal, mas que uma vez que os fatos não são infinitos, estes fatos deverão se repetir,

de forma que exista um eterno retorno do mesmo, conforme Friedrich Nietzsche (1999, p.193) apresenta na alegoria do diabo e do peso:

E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: "Esta vida, assim como tu vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes: e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indivisivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar, e tudo na mesma ordem e sequência - e do mesmo modo esta aranha e este luar entre as árvores, e do mesmo modo este instante e eu próprio. A eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez - e tu com ela, poeirinha da poeira!". Não te lançarias ao chão e rangerias os dentes e amaldiçoarias o demônio que te falasses assim? Ou viveste alguma vez um instante descomunal, em que lhe responderias: "Tu és um deus e nunca ouvi nada mais divino!" Se esse pensamento adquirisse poder sobre ti, assim como tu és, ele te transformaria e talvez te triturasse: a pergunta diante de tudo e de cada coisa: "Quero isto ainda uma vez e inúmeras vezes?" pesaria como o mais pesado dos pesos sobre o teu agir! Ou, então, como terias de ficar de bem contigo e mesmo com a vida, para não desejar nada mais do que essa última, eterna confirmação e chancela?".

O eterno retorno é um conceito que diz respeito aos ciclos repetitivos da existência e os fatos existentes na vida de cada pessoa são limitados e irão se repetir infinitas vezes. O texto, acima transcrito, indica que os mesmos fatos vão retornar indefinidamente ao considerar o tempo infinito e as combinações de forças em conflito que formam cada instante, finitas. Esta ideia é bastante recorrente no decorrer do texto de Barbosa:

VIRGOLINO. E que tamanho é o mundo, Santinha? Que tamanho é o mundo, que tanto nós roda e só volta pro mesmo canto? Nós campeia esse sertão de cima abaixo, quando dá fé nós está no mesmo canto, vendo as mesma cara. (B, p. 24)

E ainda no trecho da peça na qual Maria procura convencer o companheiro de largar a vida nômade do cangaço:

MARIA. Quando eu falo em parar, não é pra voltar, não. É daqui pra mais longe. E é eu mais tu. Escolher outra vida, noutra canto.
 VIRGOLINO. Onde?
 Maria dá de ombros.
 VIRGOLINO. Se não sabe o nome é porque não tem pra onde ir.
 MARIA. Minas Gerais.
 VIRGOLINO. Eita, que ela está querendo ir pra longe mesmo.
 MARIA. Diz que é terra boa. Gado leiteiro, gordo, bonito. Os pasto tudo verde. Marruá valente, pra aticar vaqueiro bom. Coisa que tu sabe fazer.(B, p.11)

Nesse sentido, apesar da fala de Maria não remeter a uma volta para a própria casa na sua terra natal, ela remete esta volta para um lar, para uma

casa onírica, que segundo o filósofo Gaston Bachelard (2003, p. 77), traz a representação de uma casa que oferece a proteção de uma intimidade bem fechada, bem protegida, que reclama intimidades maiores, em particular a do regaço e ventre materno.

A volta ao lar também pode ser significada conforme a observação que Heidegger faz a respeito de *O convallescente*, texto contido no final da terceira parte de *Assim falava Zaratustra* (s/d.), de Nietzsche:

"convalescer" (genesen) é a mesma palavra grega νέομαι νόστος que significa: retomar ao lar; "nostalgia" é a dor provocada pela falta do lar (Heimschmerz), o sofrimento em razão da distância e da ausência do lar, da pátria (Heimweh). "O convallescente" é aquele que se integra e que junta suas forças para o retorno "à casa", "ao lar", isto é, para a volta à sua determinação. O convallescente está a caminho de si mesmo de modo tal que ele pode dizer de si quem ele é. No discurso mencionado, o convallescente diz: "Eu, Zaratustra, o porta-voz da vida, o porta-voz da dor, o porta-voz do círculo..." (HEIDEGGER, 2002, p. 88)

A partir dessas considerações, Heidegger afirma que Zaratustra fala a favor da vida, da dor e do círculo e que esses elementos se co-pertencem, se equivalem. Para o filósofo alemão, pode-se deduzir que na língua de Nietzsche, "vida" significa a vontade de poder como o traço fundamental de tudo que é, não apenas do homem. O "círculo" é o sinal do anel, cujo anelar-se volta a si mesmo, assim conquistando-se sempre o eterno retorno do igual. Tal constatação pode ainda ser verificada quando Nietzsche designa Zaratustra: "Pois bem sabem os teus animais, ó Zaratustra, quem és e quem deves tornar-te: és o mestre do eterno retorno – este, agora, é o teu destino." (NIETZSCHE, s/d., p. 226).

Ao optar pelo eterno retorno, Barbosa evita a fórmula dramática deixando o final em aberto, o que indica uma sintonia fina com o teatro brechtiano. Brecht indicou claramente que no seu teatro épico todas as cargas de significado e de prazer estão em cada cena, não no todo. Ao nível da peça em si, não há desenvolvimento, nem maturação. Há de fato um significado ideal que é dado diretamente em cada quadro, mas não há nenhum significado final, ou seja, nada além de uma série de segmentos, cada um dos quais possui um suficiente poder de demonstração (BARTHES, 2008, p. 72).

De uma forma geral, os apartes e quebras de sequência demonstram que o teatro de Barbosa não tem como objetivo a totalidade de uma composição estética feita de palavras, sentido e imagens, que se oferecem à percepção como construção integral. O texto assume o seu caráter fragmentário, de parcialidade e de diversidade de sentidos ao abdicar do critério de unidade e de síntese, dispondo-se a confiar em estímulos isolados. Tais estímulos oferecem uma nova forma de visão para se apreender a peça, levando a uma reflexão que é única para cada leitor.

Barbosa tem como propósito um teatro que vai além da submissão às hierarquias, da obrigação de perfeição e da exigência de coerência; um teatro detentor de uma nova linguagem teatral que percebe a realidade como constituída de sistemas instáveis e não de circuitos fechados. Considera também que, na impossibilidade de construir um sistema total, se produzam estruturas parciais, sacrificando a síntese em favor de momentos intensos e cheios de energia. Sendo assim, nega ao espectador uma orientação única e possibilita que ele próprio crie a estrutura.

Assim, o abandono da totalidade aparece como uma função libertadora que recusa a fúria do entendimento na busca de uma única e impossível essência. O dramaturgo cearense, apesar de se basear em toda uma referência histórica, procura afastar o casal cangaceiro da relação dicotômica herói/bandido que já se estabeleceu no imaginário coletivo e deixa essa possibilidade muito evidente na fala final de Lampião.

Ao responder a uma solicitação para comparar as suas personagens de ficção às personagens históricas, Barbosa (2009) diz:

A pergunta que você me faz é um uróboro, não tenho como deslindá-la, o Virgolino e a Maria históricos, como os entendo, já são ficções pessoais minhas. Não tenho como separá-los de todo dos personagens que criei. Mas nesse segundo exercício de ficção, penso que muito pouca conversa haveria entre o Lampião da história e o Lampião da peça. Um e outro — me parece — antes tendem à resposta que à interpelação, antes ao resmungo que à perora. Talvez, entretanto, fossem desses pares de gente que conversam longamente pelo silêncio, adivinhando o pensamento um do outro, antevendo, na meia palavra, o que vai pelo coração. Já entre as duas Marias, a histórica-fictícia e a fictícia-histórica, veríamos talvez o oposto. E veríamos ainda, talvez, nascer desse encontro um rumo imprevisto para o cangaço. Penso sempre na solidão de Maria, como mulher capaz de decisão em meio ao bando de cangaceiros. Dadá - sabemos - nunca lhe foi de todo companheira. Mas se houvesse mais uma Maria a palestrar com Maria, se houvesse duas Marias em

sinergia de intento, tenho cá para mim que desse encontro se acenderia a forja capaz de moldar de forma diversa o metal dos cangaceiros.

Enfim, o texto de Barbosa traz a discussão sobre as dificuldades numa relação que são comuns a qualquer casal, como aspirações de vida, religiosidades e preconceitos. *Auto de Angicos* convida o leitor para uma profunda reflexão existencial sobre uma série de assuntos que, ainda hoje, são atuais tais como: a desigualdade social, a violência, a marginalidade e o crime organizado. Toda uma série de acontecimentos e situações que, assim como prediz o conceito do eterno retorno, está condenada a se repetir de tempos em tempos nos mais diversos contextos históricos.

Auto de Angicos questiona a ordem das coisas, indicando uma realidade que não pode ser apreendida a partir de pólos opostos e inconciliáveis e, sim de perspectivas complementares da mesma. Bem e mal, angústia e prazer, paz e violência são instâncias complementares da realidade — instâncias que se alternam e se complementam eternamente.

3.3 ALGUMAS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS DE *AUTO DE ANGICOS*

Como vimos no Capítulo 2, a temática lampiônica possibilita a comparação de *Auto de Angicos* com vários intertextos. Essas relações intertextuais são de extrema importância em termos de significação, uma vez que possibilitam a apreensão de uma série de sentidos que podem estar velados no texto de Marcos Barbosa. Tais sentidos somente poderão ser descobertos à medida que confrontamos o texto com outros que interagem, mudam, contradizem e respondem a ele. Isso se corrobora em Kerstin Schmidt (2005, p. 53), para quem todos os textos podem ser definidos como um assunto significante esperando o sentido. E uma série de sentidos que estão encobertos no texto de Barbosa somente poderão ser revelados quando inter-relacionados com outros textos.

Dentro desse contexto, conforme Célia Arns de Miranda (2004, p. 38), percebe-se, entretanto, que uma atitude crítica é o que define a atitude intertextual: a prática literária de retomar, repetir, contestar e/ou transformar obras anteriores torna-se uma reflexão implícita e, certamente, explícita sobre a

própria literatura. O significado de uma obra é estabelecido através de sua relação com os outros textos ou com a tradição literária existente, o que evidencia outra propriedade da literatura: o seu caráter da autorreflexividade (CULLER, 1999, pp. 40-41).

As obras de temática lampiônica oferecem, de uma maneira geral, a possibilidade de uma série de aproximações e afastamentos em relação ao texto de *Auto de Angicos* os quais serão estudados a partir do conceito de intertextualidade. Gérard Genette. Genette (2005, p. 8) fornece a interessante metáfora do pergaminho para explicar esse conceito: para o autor, um palimpsesto é um pergaminho cujo primeiro conteúdo anotado foi apagado, para que se anotasse sobre ele um novo conteúdo. Porém, o fato de essa primeira inscrição ter sido apagada ou raspada não impossibilita a leitura da inscrição antiga sob a nova:

Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2005, p. 8)

Ainda, segundo Genette (2005, p. 9), a intertextualidade pode ser considerada como toda relação de um determinado texto com outro qualquer. Essa relação pode estar claramente estabelecida e determinada, inclusive por alusões existentes no próprio texto, ou pode se instaurar de uma forma não sendo somente marcada mediante uma concordância entre os repertórios do autor e do receptor.

Genette (2005, p. 19) denomina “hipertexto” o texto B que se relaciona – não apenas na forma de um simples comentário – com um texto A, que é anterior ao texto B e “hipotexto”, o texto original A. No entanto, o próprio teórico enfatiza que essa definição é bastante provisória, uma vez que tal relação nem sempre ocorre de maneira direta, sendo que:

Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da Poética de Aristóteles) fala de um texto Édipo Rei. Ela pode ser de outra ordem, em que B não

fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que eu qualificarei, provisoriamente ainda, de transformação, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessidade de falar dele ou citá-lo. (GENETTE, 2005, p. 19)

De uma forma geral, toda obra de arte possui uma série de relações intertextuais, seja com outras obras de arte congêneres ou comparáveis, seja com as obras que dialogaram com essas mesmas obras (hipotextos), formando uma cadeia de relacionamentos em que é praticamente impossível de se chegar ao que poderíamos chamar de “hipotexto” original. Para Robert Stam (2003, p. 226), “De maneira mais direta: qualquer texto que tenha dormido com outro texto, dormiu também, necessariamente, com todos os outros textos com os quais este tenha dormido”.

A intertextualidade pode também ser analisada através do processo de recepção. O pensador alemão Wolfgang Iser apresenta em *Ato de leitura* (1996) o conceito de “repertório” como sendo o conjunto de conhecimentos e normas sociais, éticas e culturais que interagem entre o texto e o leitor no momento da leitura. Essa interação demonstra que a leitura envolve uma situação que depende tanto do texto como do leitor para se realizar e, se tal situação não é dada de antemão pelo autor, o texto ficcional deve conter todos os elementos necessários para que se constitua o processo comunicativo e tenha êxito o processo de leitura.

As convenções se apresentam no repertório à medida que no texto se encerra algo previamente familiar. O familiar não se refere apenas a textos de outras épocas, mas também, a normas sociais e históricas, ao contexto sócio-cultural mais amplo (realidade extra-estética Estruturalistas de Praga). (ISER, 1996, p. 130)

A necessidade do entendimento de um texto, para que ele não se torne incompreensível, permite a Mallarmé (citado em JENNY, 1979, p. 5) afirmar que todos os livros contêm, numa determinada medida, algum tipo de repetição, um fenômeno que, longe de ser uma particularidade do livro, como uma repetição ou uma interferência sem importância, define a própria condição da legibilidade literária. Por esse viés, Laurent Jenny (1979, p. 5) considera que só se apreende o sentido e a estrutura de uma obra literária se a

relacionamos com os seus arquétipos que, como vimos, são abstraídos de longas séries de textos.

Outro fator de extrema importância é a relação guardada entre um texto ficcional e o sistema de sentido de sua época, pois tais normas extratextuais também vão constituir-se numa qualificação central do repertório. A incorporação dessas normas é uma das condições para que a comunicação entre o leitor e o texto se estabeleça. Isso ocorre não como uma mera reprodução visto que se separam do contexto original e assumem outras relações sem que percam o contato com o original.

Entretanto, o repertório de textos ficcionais não consiste apenas de normas extratextuais retiradas dos sistemas da época; ele também incorpora, ora mais, ora menos, a literatura do passado e, muitas vezes, de maneira emblemática, tradições inteiras. Os elementos do repertório sempre se mostram como uma mescla de literatura do passado e normas extratextuais. Pode-se mesmo dizer que em tais mesclas se fundem as distinções elementares dos gêneros literários.

[...] Pode-se mesmo dizer que as proporções dessa mistura formam a base das diferenças entre os gêneros literários; o romance de Joyce, por exemplo, traz consigo uma grande carga literária, enquanto a poesia da geração beat dela se desfaz para incorporar em seus versos uma multiplicidade das mais diversas normas, selecionadas dos códigos socioculturais da sociedade industrial moderna. (ISER, 1996, p. 147)

Como consequência, o repertório literário não é independente das normas selecionadas dos sistemas de sentido que foram introduzidos no texto ficcional, bem como a alusão à literatura do passado não pode ser pensada como mera reprodução já que resulta do fato de que o contexto do elemento reiterado é negado: “a reiteração despragmatiza o elemento reiterado e o introduz em um novo contexto” (ISER, 1996, p. 148).

A prática de se evocar velhos textos que já são conhecidos e colocá-los em novos contextos parece ser uma tônica na estética pós-modernista. O arquiteto americano Charles Jencks (citado em SCHMIDT, 2005, p. 37) postulou que a vanguarda modernista se preocupou tanto em se distanciar do antigo que, agora, a novidade está na reciclagem de textos antigos. Kerstin Schmidt (2005, pp. 38-56) admite que o drama pós-moderno é elaborado numa

relação multifacetada com outros textos e que incorpora diversas tradições literárias e culturais que são denominadas comumente de intertextualidade. Quanto mais complexos são os problemas a que o texto se refere, mais diferenciado deve ser o repertório; entretanto, requerem-se elementos da tradição literária que produzem a medida específica de generalização necessária para que o texto possa responder a situações mais complexas (ISER, 1996, p. 149).

Para Linda Hutcheon (2006, p. XI), os sistemas intertextuais são uma característica marcante no drama pós-moderno, apesar de eles terem sido utilizados tanto pelos gregos em suas inúmeras versões do mito como pelos ingleses vitorianos, que adaptavam uma determinada obra de arte para outra mídia. As histórias de poemas, as novelas, as peças, as óperas, os quadros, as músicas e as danças sempre foram constantemente adaptadas de uma mídia para outra e, depois, de novo voltavam para a mídia “original”.

No escopo deste trabalho – mesmo ciente de que as obras analisadas são constituídas por estruturas sógnicas extremamente complexas provenientes das mais diversas mídias, todas as obras foram analisadas simplesmente como “textos”, independentemente da mídia a que pertençam, ou seja, os textos foram trabalhados em suas concretizações a partir de suas possíveis “leituras”. Essa perspectiva vem ao encontro do posicionamento de Roland Barthes (2004, p. 62), para quem tudo é texto: qualquer novo texto reúne fragmentos de citações passadas, pedaços de códigos, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais, etc. que são redistribuídos dentro dele. Portanto, sempre existe linguagem antes e em torno do texto onde as redes são múltiplas e se entrelaçam. O texto é uma galáxia de sentidos: não tem início, é reversível e nela penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma possa qualificar-se como principal. Desta forma:

Hoje qualquer seqüência de palavras - *Guerra e Paz*, um haiku, a letra de uma canção dos Beatles, o *Diário de Anne Frank*, uma lista de supermercado, uma entrevista de rádio, uma receita médica - pode se qualificar como um texto e conseqüentemente ser filtrada pela mesma malha processadora de textos. O mesmo cabe aos fenômenos não-verbais e parcialmente verbais, tais como uma história em quadrinhos, uma representação teatral, a paisagem urbana, ou uma roupa. (GORLÉE apud SANTAELLA, 1992, p. 392)

Logo, partindo da concepção de que “tudo” é texto, estabeleceremos a relação de *Auto de Angicos* com diferentes tipos de textos, seja narrativa histórica, como *Guerreiros do sol* (2005), de Frederico Mello, seja narrativa de cordel, como *A chegada de Lampião no céu* (s/d), de Rodolfo Coelho Cavalcante, romance, como *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, texto cinematográfico, como *Deus e o diabo na terra do sol* (1965), de Glauber Rocha ou ainda cênico, como o próprio objeto de nosso estudo *Auto de Angicos*. Essas leituras possibilitarão uma melhor apreensão da despolarização da personagem Lampião construída por Marcos Barbosa.

O espetáculo [*Virgolino e Maria: Auto de Angicos*] não apresenta Lampião, nem como um herói destemido e nem como um vilão, mas não dá para dizer que Lampião não é isso e nem aquilo, pois não dá para construir uma personagem através de negações e por isto investe em ambas. Lampião é um facínora, mas também um herói libertador, ou seja, investe nas duas extremidades e deixa para que a platéia reflita (se não escolhe, fica na suspensão da dúvida com relação à figura histórica). A peça vai levando a personagem de um lado para o outro através da intervenção de Maria que coloca pedras para o tropeço de Lampião, bem como portas laterais que revelam as várias faces do cangaceiro. Maria coloca Lampião à prova. Ela também não é única e tem várias facetas. A cena vai se estendendo através das suas escolhas (e do espectador). Lampião vai se revelando como pai, amante, filho, chefe, estrategista, torturador, entre outros. (BARBOSA, 2009)

Constata-se, portanto, que a inter-relação textual entre as obras escolhidas, que leva à apreensão de um Lampião multifacetado, possibilita a assimilação e a transformação de *Virgolino e Maria: Auto de Angicos*. Como bem disse Umberto Eco (1983, pp. 11-16), as obras literárias jamais são simples “memórias”; elas reescrevem o que lembram e “influenciam seus precursores”. Eco, ao escrever sobre seu romance *O Nome da Rosa*, afirma ter descoberto que os escritores sempre têm as suas obras relacionadas com outras obras, e que toda estória apresenta uma estória que já foi contada.

Nesse panorama de intertextualidades, Barbosa trabalha a sua obra e, mais especificamente a personagem Lampião, utilizando uma escritura palimpséstica através de técnicas como a retextualização e a recontextualização de textos-fonte, procedimentos esses que vão possibilitar uma multiplicidade de leituras de sua personagem Lampião. Consideramos textos-fonte não somente aqueles reconhecidos como narrativas artísticas,

como é o caso da narrativa literária, mas também aqueles que possuem como objetivo a narrativa histórica. Esta possui uma clara correspondência com a literatura uma vez que ambas as disciplinas oferecem papéis semelhantes; nesse caso específico, na construção da identidade de Lampião em suas representações do mundo social.

Ambas [a literatura e a história] são formas de explicar o presente, inventar o passado, imaginar o futuro. Valem-se de estratégias retóricas, estetizando em narrativa os fatos dos quais se propõe a falar. São ambas formas de representar a inquietude e questões que mobilizam os homens em cada época da sua história, e nesta medida, possuem um público destinatário e leitor (PESAVENTO, 2004, p. 81)

Assim, como a maioria dos historiadores, Barbosa constrói o seu Lampião como um cangaceiro que pretende ser respeitado por toda sociedade sertaneja da época, porém evita o apelo fácil da justificativa da violência por motivos políticos ou necessidade de vingança pelo vaqueiro, uma tônica dos pesquisadores marxistas. Em *Auto de Angicos*, o tratamento observado em relação ao aspecto moral de Lampião é de suma importância, o que se comprova em Ferreira e Amaury (1999, p. 54) ao afirmarem que a mãe do cangaceiro dizia não ter criado filhos para que fossem desmoralizados.

VIRGOLINO. Olhe, Santinha, tu me conhece, eu não tenho amigo nem quero, mas meu respeito tem que ter. E onde eu chegar eu quero ver todo mundo, seja homem, menino, mulher, doutor, coronel, padre, seja a desgraça que for, eu quero olhar na cara e ver o respeito a mim, que eu não sou menino de recado. (B, p. 7)

Barbosa, ao recusar essa opção do cangaceiro na busca da justiça através da violência, afasta-se de uma das principais características que fortalecem a imagem do cangaceiro no processo de sua mitificação. No entanto, a violência é evidenciada pela necessidade de Lampião manter sempre a sua ordem moral para poder controlar o seu bando.

Outra característica histórica, bastante citada pelos pesquisadores e que é usada por Barbosa, é o fato de que no sertão existe uma forte cultura pecuária em que a lida diária com os animais acarreta certa cotidianidade com o sangue dos animais de corte:

VIRGOLINO. De roça eu entendo pouco. Digo porque é mesmo. Mas curral, criação... Aí não tinha melhor, não, viu? E eu sou de fazer de

um tudo, da hora que cobre a vaca até nascer o novinho e depois a lida pra crescer o bicho e pra sangrar, tirar couro, repartir a carne... Aí é comigo! Só solto quando a carne já está assada e o couro todo costurado! (B, p. 11)

Com relação à narrativa artística, Barbosa lança mão da literatura de cordel não tanto em sua forma estilística, mas principalmente em sua irreverência, na sua linguagem simples e na tendência de se usar os recursos humorísticos no tratamento de fatos da vida cotidiana da cidade ou da região, tais como festas, disputas políticas, fatos pitorescos, assuntos religiosos, atos de heroísmo e vilania.

MARIA. Não foi tu que disse que iam jogar uns macaco do céu em riba de nós?

Virgolino ri.

VIRGOLINO. Não fui eu que disse, não. Deu lá, n'O Cruzeiro. Tem um lá dizendo que vai mandar do Rio de Janeiro uns macaco pra jogar de avião. Mas até hoje o mais alto que eu vi macaco foi trepado em árvore. Do céu mesmo, até agora só caiu foi chuva e bosta de passarim, Deus benza. (B, p. 5)

Contudo, nesse movimento de aproximação e afastamento em relação a outras obras de arte, *Auto de Angicos* não adota o “escudo ético” que é quase sempre adotado pelos cordelistas para a representação de Lampião. Barbosa prefere adotar a intersecção dos antigos polos dualistas, não seguindo a linha dos versos de Rodolfo Coelho Cavalcante que, em *A chegada de Lampião no céu* (s/d), trata-o como um herói vingador. Nem segue o fio de João Martins de Atayde em *A morte de Lampião* (s/d.), para quem Lampião não passa de um criminoso comum. Barbosa prefere optar pela tensão entre os polos assim como na obra de Shakespeare, onde se misturam uma série de gêneros e linguagens. Para Anna Stegh Camati (2011, p. 292), a obra do bardo já é um produto essencialmente híbrido, cuja força reside na tensão entre os antigos polos dualistas que hoje são vistos como permeáveis e interpenetráveis.

Em relação à literatura, Barbosa não adota nem a linha dos romances de temática do cangaço de Graciliano Ramos, que atribuem à seca e à miséria as causas do cangaço, e nem a linha de José Lins do Rego, que parte do princípio de que o cangaço é que leva o povo à miséria. A principal referência do autor

cearense parece ser a dialética antinômica²¹ que encontramos no romance *Grande sertão: veredas* (1956), de João Guimarães Rosa.

A dialética antinomista, ou seja, a tensão entre dois polos contrários cria certo grau de indeterminação no texto que, segundo o teórico alemão Wolfgang Iser, é uma das principais características das obras bem-sucedidas:

Da mesma maneira que um texto bem-sucedido ultrapassa as fronteiras das determinações históricas e culturais, uma leitura produtiva processa e, com isso, muda ativamente o que é "manifesto" num texto. A determinação nos decepçiona num texto tanto quanto numa leitura. (SCHWAB apud ROCHA, 1999, p. 37)

Nessa citação, fica clara a importância que Iser credita à indeterminação de um texto ao se reportar à decepção com os textos determinados que oferecem apenas uma simples busca da mensagem e do sentido. Iser, no primeiro capítulo, Arte parcial - A interpretação universalista, do livro *O ato de leitura* (1996), apresenta a inadequação do gesto da interpretação teórica da literatura, que busca as significações aparentemente ocultas nos textos literários, tomando como exemplo o conto *The figure in the carpet* (1896), de Henry James.

Se o próprio Henry James tematiza a procura por significações ocultas nos textos, em uma antecipação por certo não consciente dos futuros modos de interpretação, pode-se concluir daí que ele se referiu a pontos de vista que desempenharam um papel importante em sua época. (ISER, 1996a, p. 23)

Essa indeterminação pode ser percebida em *Grande Sertão: veredas* através da narrativa nada convencional de Riobaldo, a qual se apresenta repleta de ambigüidades. O potencial humano de indefinibilidade pode ser verificado na narração de Riobaldo que, ao procurar compreender melhor a sua história de vida, indaga frequentemente sobre o sentido da mesma e, perplexo, declara:

Que o que gasta, vai gastando o diabo de dentro da gente, aos pouquinhos, é o razoável sofrer. E a alegria de amor – compadre meu Quelemém, diz. Família. Deveras? É, e não é. O senhor ache e não

²¹ O método dialético antinômico, diferentemente da dialética de Hegel, rejeita todo tipo de síntese. Esse método, muitas vezes, acaba por se transformar num processo de indução infinita no sentido de buscar a diversidade em todos os seus detalhes.

ache. Tudo é e não é... Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos! Sei desses. Só que tem os depois – e Deus, junto. (ROSA, 2009, p. 9)

A mesma característica também está presente em *Auto de Angicos* que, assim como *Grande sertão: veredas*, constrói um Lampião “indeterminado” em uma constante tensão de elementos contraditórios. E, apesar de aparentemente incompatíveis, tais elementos evidenciam a característica da identidade fragmentada de Lampião, que ora invoca a dor e o ódio, ora o júbilo e o amor:

MARIA. Eu vejo a gente chegar nos canto, tem vez que o povo sai tudo correndo com medo de tu, mas eu te conheço. Tu não é de raça ruim, não. Tu é homem bom. Coração bom. Tem vez que solta um capeta, que pega fogo em tu, tu muda. Dá pra ver no olho. (B, p. 22)

A tensão entre os dois polos também pode ser atribuída ao contexto do sertão nordestino, o que faz com que Riobaldo não seja capaz de desvelar as antinomias Deus e o diabo, o bem e o mal, o facínora e o herói, o amoroso e o desalmado, o santo e o demônio:

Eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero todos os pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtroz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado... (ROSA, 2009, p. 307)

Auto de Angicos também evita o dualismo de inspiração moral, um dualismo que, conforme vimos na filosofia de Nietzsche, explicava todas as coisas pela ação de dois princípios em luta, o do bem e o do mal. Essa indeterminação, estabelecida a partir da impossibilidade da valoração exata do bem e do mal, exige do leitor uma volta constante às origens dos fatos e das coisas e à constante verificação de que os limites entre um e outro são extremamente imprecisos e fluidos.

Assim como Guimarães Rosa, Barbosa trabalha a ambiguidade da sua personagem por meio da tensão entre os dois polos por ela vivida, mostrando que a visão dualista não deve é a única perspectiva para a apreensão do real. A realidade envolve uma tensão constante que aproxima e afasta elementos contraditórios e aparentemente incompatíveis.

Os textos cinematográficos também são importantes hipotextos de *Auto de Angicos*, uma vez que apresentam uma grande diversidade de personalidades de Lampião, que vão da típica visão do cangaceiro justiceiro de Carlos Coimbra em *Lampião, o rei do cangaço*, até o bandido sanguinário Galdino de *O cangaceiro*. Conforme já enfatizamos anteriormente, Barbosa evita criar seu protagonista num desses polos e aproxima Lampião à personagem do vaqueiro Manuel de *Deus e o diabo na terra do sol*, que gravita entre dois extremos: a religião e o pecado (banditismo), ou seja, entre Deus (São Sebastião) e o diabo (Corisco).

Evidencia-se que *Auto de Angicos* relativiza as antinomias de maneira semelhante à estética com que Glauber Rocha elabora *Deus e o diabo na terra do sol*. O afastamento das relações duais aparece logo no início do filme com a promessa de São Sebastião de que o sertão iria virar mar e o mar iria virar sertão (ROCHA, 1965, p. 68). Nesse sentido, o Lampião de Barbosa se mostra, assim como na película de Rocha, através de espelhamentos que acabam por diluir as diferenças morais entre o bem e o mal, como podemos averiguar na fala do pistoleiro Antônio das Mortes:

Antônio das Mortes: Um dia vai ter uma guerra neste sertão... Uma guerra grande sem a cegueira de Deus e do diabo. E, para que essa guerra venha logo, eu, eu que já matei Sebastião, vou matar Corisco e depois morrer de vez, que nós somos tudo a mesma coisa (ROCHA, 1965, p. 31)

Na película de Rocha, os espelhamentos dobram-se em ambiguidades. O cangaceiro Corisco desponta como o diabo que foi possuído por São Jorge, enquanto São Sebastião está dividido entre Deus e o diabo. Nessa perspectiva, é importante observar que o ator Othon Bastos, que encena Corisco, além de emprestar a sua voz a sua própria personagem faz ainda uma outra, a do Santo Sebastião. Segundo José Carlos Avellar (1995, p. 72), a ideia de usar a mesma voz para Deus e para o diabo surgiu somente durante a montagem, de modo que o espectador pudesse identificar certa semelhança entre as propostas e, mais rapidamente, concluir que o filme não objetiva valorar princípios como o bem e o mal.

A “desrazão” que possibilita a coexistência dos excludentes faz parte da estética de Glauber que reivindica a libertação das variações ideológicas da razão e que promove a fusão do humano ao cosmos. A revolução explicita que a pobreza é um fenômeno da razão dominadora que recusa o desconhecido, classificando-o como irracional. A revolução é a “desrazão” que liberta o homem da razão repressiva. Ela se faz na imprevisibilidade (VENTURA, 2000, p. 284).

O eterno retorno, característica importante de *Auto de Angicos*, também pode ser constatado tanto em *Deus e o diabo na terra do sol*, como em *Grande sertão: veredas*. O desejo de um retorno para casa evidenciado por Maria na peça teatral se restabelece na fala de Manuel em *Deus e o diabo na terra do sol*, após a morte de São Sebastião, quando passa a acompanhar o bando do cangaceiro Corisco:

Manuel: Rosa...

Rosa permanece muda.

Manuel: Eu sujei as mãos... Quer voltar pra nossa terra?

Rosa: Não, que eu não vivo mais. Daqui só quero ir pra frente, por esse mundo adentro, atravessar o São Francisco e vê depois de lá. (ROCHA, 1965, p. 87)

Mas se a volta para a “casa onírica” acaba por não se concretizar para Lampião e Maria, Manuel, ao constatar que não existe mais caminho possível para fugir de Antônio das Mortes, decide fugir com Rosa. Logo após um corte para mostrar a sequência em que Antônio das Mortes mata Corisco, ele aparece correndo junto com Rosa na infinitude do sertão:

A câmara puxa pela caatinga, em corrida louca, Manuel e Rosa. Ruídos de rezas de beato crescendo, cânticos, berros de vaca, tiros, o ruído do rio, sons. A câmara se afasta e vai deixando os dois cada vez mais perdidos na caatinga. Os sons crescem e Manuel e Rosa ficam cada vez menores.

318. Plano aéreo:

O mar surge, envolve, domina o mundo (ROCHA, 1965, p. 109).

O mar, em sua característica do elemento água, também traz a ideia do eterno retorno, pois a água é maternal e feminina e remete à imagem da maternidade e do nascimento, tal como Marie Bonaparte (citada em BACHELARD, 2002, p. 120), destaca:

O mar é para todos os homens um dos maiores, um dos mais constantes símbolos maternos. [...] E esse algo de nós, de nossas lembranças inconscientes, é sempre e em toda parte resultado de nossos amores da infância, desses amores que a princípio se

dirigiam apenas à criatura, em primeiro lugar à criatura-abrigo, à criatura-nutrição que foi a mãe ou a ama de leite.

A água, em seu caráter feminino de mãe, pode nos embalar, pois ela, assim como uma barca ociosa, oferece as mesmas delícias, suscita os mesmos devaneios. De acordo com Bachelard (2002, p. 136), a água nos leva, nos embala e nos adormece.

Mas esse navegar, esse barco, também prefigura a morte, pois a água, como a substância da vida, também é a da morte para o devaneio ambivalente: “O morto é devolvido para ser re-parido”. (JUNG apud BACHELARD, 2002, p. 75)

A ligação da água com o eterno retorno parece estar presente na aproximação do sonho de purificação — sugerido pela água límpida — ao sonho de renovação, que é fornecido pela imagem da água fresca. Essa ligação pode ser verificada na proposta de renovação através de um mergulho numa onda descrito por Stefan George (citado em BACHELARD, 2002, p. 151) em *Os jardins suspensos*: “Mergulhe em mim, para poder surgir de mim”.

A imagem do eterno retorno também pode ser constatada em *Grande sertão: veredas* quando, no final do relato, Riobaldo evidencia ter voltado para a sua casa onírica, à beira do Rio São Francisco, claramente vinculado ao elemento água:

E me cerro, aqui, mire e veja. Isto não é o de um relatar passagens de sua vida, em toda admiração. Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras. Cerro. O senhor vê. Conteí tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O Rio de São Francisco — que de tão grande se comparece — parece é um pau grosso, em pé, enorme... (ROSA, 2009, pp. 875-876)

O final de *Grande sertão: veredas* adquire uma especial significação ao recorrer ao símbolo matemático do infinito, a lemniscata. Conforme Dilma Diniz (2006, p. 182), “esse romance enorme, que parece não ter fim, acaba com a lemniscata, símbolo matemático do infinito, que se assemelha bastante à figura da elipse”. A elipse também pode ser vinculada ao espaço topológico conhecido como superfície de Moebius²², uma superfície não orientável que, ao

²² A fita de Moebius é uma “pulseira” obtida através da colagem das extremidades de uma tira de papel, tomando-se o cuidado de torcer uma delas em 180°. A principal propriedade dessa fita é que ela possui apenas uma superfície.

ser percorrida, volta sempre ao ponto original, ou seja, o eterno retorno. Ainda é relevante observar que a lemniscata, em suas representações celtas, remete-nos diretamente ao "Uroboro", que mostra uma serpente mordendo o próprio rabo e devorando-se a si mesma, mais uma vez uma clara representação do círculo e, portanto, do eterno retorno.

Os hipotextos estudados permitem refletir sobre a personagem Lampião de Barbosa, que assume posições antagônicas, tais como as de Riobaldo, na sua ânsia de voltar para uma vida comum de vaqueiro, mas ao mesmo tempo sem querer deixar o cangaço, ou como as do vaqueiro Manuel, que hesita em perceber a coexistência entre o bem e o mal. Essas três personagens podem ser aproximadas à estrutura ambígua do mito, uma realidade permeada por dissonâncias, como é o mundo dos deuses helênicos. Para Marcel Detienne (1998, p. 42):

O mundo divino é fundamentalmente ambíguo. A ambigüidade cria certa nuance para os deuses mais positivos: Apolo é o Brilhante, mas Plutarco nota que, para alguns, ele é também o Obscuro e que, se para uns, as Musas e a Memória se põem a seu lado, para outros, aparecem Esquecimento e Silêncio. Os deuses conhecem a Verdade, mas sabem também enganar pelas aparências e pelas palavras.

Nesse sentido, *Auto de Angicos*, *Grande sertão: veredas* e *Deus e o diabo na terra do sol* evitam a dualidade moral que, segundo Friedrich Nietzsche (1981, p. 17), é um erro fundamental. O fato é que sempre devemos duvidar da existência dessa polaridade, questionando se as valorações e oposições de valores culturais usuais não são apenas perspectivas momentâneas tomadas a partir de um determinado ângulo.

Barbosa, Rocha e Rosa evitam definir a personagem através de um estereótipo, dando ao leitor a oportunidade de trabalhar a ficção no sentido indicado por Oscar Wilde (citado em Rocha, 1999, p. 216): "uma verdade na arte é uma afirmação cujo oposto também é verdadeiro", ou ainda através das palavras de Detienne (1998, p. 43): "no pensamento mítico os contrários são complementares".

Essa dualidade moral foi a pedra angular de toda a metafísica moderna que, na busca desvairada pela verdade, sempre se apoiou no fundamento de que as realidades mais sublimes devem ter origem num mundo suprassensível,

onde é possível encontrar a essência de cada coisa. Essa realidade, segundo Nietzsche (1981, p. 18), não pode ter a sua origem neste mundo efêmero, falaz, ilusório e miserável, nesta emaranhada cadeia de ilusões, desejos e frustrações e sim num fundamento primeiro que se encontra num Deus oculto.

Em *Grande sertão: veredas*, este Deus oculto é colocado em suspeição e dá o seu lugar para o próprio homem:

Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia. (ROSA, 2009, pp. 875-876)

A dualidade inventada pelo Zaratustra histórico é passada a limpo por Glauber Rocha que desafia os princípios de que o mundo é regido por um Deus do bem e um Deus do mal, preferindo optar pela constatação de que, na verdade, os males que ocorrem no mundo são causados pelo próprio homem:

Que assim mal dividido
Este mundo anda errado
Que a terra é do homem
Não é de Deus, nem do diabo. (ROCHA, 1965, p.2)

Tal postura também pode ser encontrada no Lampião de Marcos Barbosa que, apesar de toda a religiosidade auferida ao cangaceiro, não acredita na dualidade bem e mal, preferindo afirmar que o mundo é construído pelos seres humanos: “O mundo é do jeito que é mode o que nós faz dele” (B, p. 25).

Barbosa, Rocha e Rosa evitam creditar os acontecimentos do mundo a deuses ocultos. Esse posicionamento promove a possibilidade da quebra de todas as antinomias através da tensão entre polos contrários, resultando na possibilidade de presentificar o multifacetamento do ser humano.

4 CULTURA DE SENTIDO VERSUS CULTURA DE PRESENÇA: DUAS TRANSPOSIÇÕES CÊNICAS

Para o texto dar o nascimento a uma encenação, o trabalho é árduo. O que o público assiste na estréia já é um produto final, portanto não nos é dado observar esse trabalho de preparação do diretor, sendo difícil ter a real ideia do processo arduamente elaborado:

[...] o resultado já está ali: um pequeno ser sorridente ou amargurado, ou seja, um espetáculo mais ou menos bem sucedido, mais ou menos compreensível, no qual o texto nada mais é que um dos sistemas cênicos, junto aos atores, ao espaço, ao ritmo temporal. (PAVIS, 2008, p.21)

Procedemos então à análise com o objetivo de descrever os mecanismos de constituição de sentido da encenação, principalmente a partir das considerações críticas de Patrice Pavis (2008, p. 21), que define a encenação como uma noção estrutural, um objeto teórico e um objeto de conhecimento, e a partir de Hans Ulrich Gumbrecht (2010, p. 1), que define a “cultura de presença”, um conceito definido a partir da constatação de que as “coisas do mundo” podem ser mais que uma simples atribuição de um significado hermenêutico dado pela razão.

Nessa perspectiva, buscamos compreender as montagens de Elisa Mendes e Amir Haddad, tendo como foco principal a montagem de Haddad, por estar mais próxima da chamada cultura de presença em razão de sua experiência com o teatro de rua, o qual, para os participantes do Teatro Telaio, é uma forma cênica que:

[...] mais do que qualquer outra, assemelha-se à vida, a ela adere, tem suas pulsações, esperanças e fadigas; que passa, através dos muros das ruas e das praças que transformam em circo e arena e festa, o mesmo sopro de vida que anima as diárias vicissitudes humanas das quais foram testemunhas. (CRUCIANI e FALLETTI, 1999, p. 10)

O conceito de cultura de presença é um constructo elaborado por Hans Ulrich Gumbrecht (2010, p. 9), que problematiza a “coisidade” do mundo, no sentido de que o impacto dos objetos “presentes sobre o corpo humano” possibilita o espaço da vivência ou experiência não conceitual, além da

redução hermenêutica ao significado. As artes estão maravilhosamente enraizadas no corpo humano, na pedra, na substância, no pigmento, na vibração das entranhas ou no peso do vento nos juncais e não na interpretação hermenêutica (STEINER, 1991, p. 227).

O principal eixo de investigação dessas duas produções será o trabalho do ator, mas também serão abordados aspectos da encenação, tais como as diversas relações com o espaço e o tempo determinados, iluminação, figurino, maquiagem, cenário, trabalho corporal, a produção de presença; enfim, os mais diversos materiais (sistemas significantes) em função de um público.

Na análise do espetáculo, a prioridade dada ao ator deve-se, obviamente, ao fato de este geralmente estar no centro de toda a encenação, tendendo a chamar o resto da representação para si. “Entretanto sabe-se que é o elemento mais difícil de ser captado” (PAVIS, 2005, p. 49). O ator se situa no coração do acontecimento teatral: ele é o elo vivo entre o texto do autor – os diálogos e suas indicações cênicas –, as diretivas do encenador e o ouvido do espectador atento do espetáculo. É o ponto de passagem de toda descrição do espetáculo e quem transmite ao espectador uma série de orientações ou de impulsos para que este possa alcançar o sentido.

Porém, além dessa análise eminentemente cênica, buscamos principalmente verificar alguns elementos construídos dentro de uma característica da filosofia contemporânea, que é a de trazer de volta a corporidade ao mundo. Com essa finalidade, tomamos como fundamento o conceito de “produção de presença” apresentado por Gumbrecht, para verificar de que maneira as duas produções cênicas se aproximam ou se afastam em relação às culturas de sentido e de presença, uma tipologia binária idealizada pelo pesquisador.

Quanto ao texto dramático pré-existente à encenação, foi reescrito pelos dois diretores, uma vez que estes escolheram as suas próprias formas teatrais, o que resultou em duas encenações colocadas de maneira diversa em relação a todos os sistemas significantes. Esses sistemas de símbolos criados pelo homem, compartilhados, convencionais, ordenados e, evidentemente apreendidos, fornecem aos homens um esquema contendo sentido para se orientarem uns em relação aos outros, ou através da relação com o mundo e consigo mesmos, tendo como parâmetro uma determinada cultura:

O texto dramático compreende inumeráveis sedimentos que, igualmente, possuem traços desses feitos; no corpo do ator, nos ensaios ou na representação, ele é como que penetrado pelas “técnicas corporais” próprias de sua cultura, de uma tradição de representação ou de uma aculturação. (PAVIS, 2008, p. 7)

Conforme o antropólogo Clifford Geertz, em seu estudo *Do ponto de vista dos nativos* (2001), ao descrever o uso dos símbolos descrevemos também percepções, sentimentos, pontos de vista, experiências. Da mesma forma, ao declararmos que compreendemos esses meios semióticos, estamos no meio de um bordejar dialético contínuo entre o menor detalhe nos locais menores e a mais global das estruturas globais.

No teatro contemporâneo, é aprofundado o reconhecimento de que entre o texto e a cena nunca predomina uma relação harmônica, mas sim um permanente conflito (LEHMANN, 2007, p. 245). Logo, a dificuldade em analisar a “encenação” deve-se, sobretudo, à multiplicidade desse caráter que impossibilita a existência de um único conjunto teórico:

A essa multiplicidade de métodos e pontos de vista acrescenta-se a extrema diversidade dos espetáculos contemporâneos. Não é mais possível reagrupá-los sob um mesmo rótulo, mesmo sendo um tão complacente como “artes do espetáculo”, “artes cênicas” ou “artes do espetáculo vivo”. Está concernido tanto o teatro de texto (que encena um texto pré-existente) como o teatro gestual, a dança, a mímica, a ópera, o *Tanztheater* (dança-teatro) ou a *performance*: exemplos de manifestações espetaculares que são produções artísticas e estéticas, e não simplesmente “Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados” (PAVIS, 2005, p. XVIII).

A análise da encenação de uma peça teatral não pode ser elaborada do modo como um espetáculo era concebido no passado, ou seja, como uma mera transposição de um texto para uma representação. Isso porque essas estruturas não são passíveis de se situarem no mesmo plano ou no mesmo espaço teórico, bem como não se pode reduzir uma estrutura a outra.

No capítulo anterior, apesar de analisarmos o texto através do olhar de um “leitor imaginativo”, sua abordagem foi feita independentemente de uma enunciação cênica. Já na presente análise, o texto surge como um dos componentes da encenação concreta, levando sempre em conta, nesse caso, a enunciação, coloração e energia que a cena imprime. Essa produção cênica

é dotada de toda a autoridade e toda autorização para dar forma e sentido ao conjunto do espetáculo através de sistemas significantes, sendo recebida e reconstituída por cada um dos espectadores.

Nessa perspectiva, a análise do espetáculo, longe de objetivar reconstituir as intenções da produção cênica — figura abstrata que envolve o encenador, o ator e o coreógrafo, entre outros —, trabalha com a finalidade de receber e interpretar o sistema que se encontra na base dessa produção artística. Da mesma forma, procura, a partir da escolha de algumas ferramentas constitutivas de um imenso arsenal teórico, emitir uma, entre as diversas hipóteses viáveis, sobre como se estabelece a relação dialética entre o sistema escolhido pelos produtores e aquilo que o espectador recebe.

No decorrer do processo da produção da encenação, os produtores tomam decisões artísticas e técnicas, sem que tais decisões se reduzam a intenções que devam ser — uma vez o espetáculo desenvolvido e terminado — reconstituídas para testar sua realização ou fidelidade. “A análise não deve, de fato, se obrigar a adivinhar todas essas decisões e intenções; ela se baseia no produto final do trabalho, por mais inacabado e desorganizado que esteja” (PAVIS, 2005, p. XVIII).

4.1 A PRODUÇÃO DA PRESENÇA: A *PERFORMANCE* AO INVÉS DA REPRESENTAÇÃO

“El sueño de la razón produce monstruos”
(O sono da razão produz monstros ou O
sonho da razão produz monstros) (Goya in
Gumbrecht, 2010, 38).

O conceito da produção de presença está associado a uma crítica ao excessivo racionalismo da modernidade, que relegou que os objetos (“coisas do mundo”) podem ser mais que uma simples atribuição de um significado metafísico e que o impacto dessas coisas pode ir além da razão, perpassando todo o nosso corpo físico.

O desenvolvimento do domínio deste racionalismo nas Humanidades tem sua origem no Renascimento, quando o homem se vê fora do mundo,

numa posição intelectual e desencarnada, o mundo passa a ser algo material e para interpretá-lo é necessário identificar a sua essência. Algo que se encontra por detrás ou dentro do mundo que expressam os seus verdadeiros sentidos. A quebra da dualidade aparência-essência, efetuada pela filosofia contemporânea, vai possibilitar a procura de novos caminhos para o conhecimento do objeto.

Para Gumbrecht (2010, p. 13), o termo “presença” refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa presente deve ser tangível pelas mãos humanas e ter um impacto imediato no corpo humano. A palavra “produção” é usada de acordo com o sentido de sua raiz etimológica, “*producere*”, que se refere ao ato de “trazer para diante” um objeto no espaço. Ainda é importante notar que a palavra “produção” não está relacionada à fabricação de artefatos ou de material industrial.

Sendo assim, “produção de presença” diz respeito a todos os tipos de eventos nos quais existe um impacto de um determinado objeto que inicia ou intensifica algo nos corpos humanos sem necessariamente terem sido mediados pela razão. Significa mais do que a simples atribuição de um significado metafísico para um objeto no sentido aristotélico de “além da física e do corpo” para assumir como a presença desses objetos impacta o corpo humano.

[...] o fascínio exercido pelo esporte se deve ao gesto elementar de uma “produção de presença” que parece ter muitas das formas, gêneros e rituais do teatro. Trata-se de “trazer as coisas ao alcance, de modo que possam ser tocadas. [...] Nesse sentido, ele compara o acontecimento esportivo com o teatro medieval: [...] o ator não age como no teatro “moderno” (segundo Gumbrecht), como se não notasse o público. (LEHMANN, 2007, p. 235)

Para Gumbrecht, a “ditadura” do significado pela razão tem sido a prática básica das “humanidades” e, sem dúvida, está de acordo com Nietzsche, que adverte para o hiperdesenvolvimento do consciente que, por sua vez, é escravo da linguagem: “Uma consciência clarividente demais, asseguro-vos, senhores, é uma doença, uma doença muito real” (NIETZSCHE, 1998, p. 254). Para Gumbrecht (2010, p. 51), uma das possíveis origens para essa “doença” parece ser o processo pelo qual passou o sacramento da Eucaristia. Num primeiro momento, a teologia protestante definiu esse

sacramento como a “produção da presença” real de Deus na Terra e entre os humanos.

O significado dessa celebração não era apenas a comemoração da última ceia de Cristo com os seus discípulos, e sim um ritual através do qual a verdadeira última ceia se fazia presente de novo. A palavra “presente” está ligada ao fato de que o corpo e o sangue de Cristo tornam-se tangíveis através das “formas” do pão e do vinho (GUMBRECHT, 2010, p. 51-52).

No entanto, com o passar dos anos, aconteceu uma intensa discussão da teologia protestante, tendo como resultado a redefinição da presença do sangue e do corpo de Cristo como uma evocação ao sentido destes e não em relação à ideia de presença. A partir daí, o “é” na sentença “este é o meu corpo” deve ser entendido como “isto significa”, ou “isto representa” meu corpo (GUMBRECHT, 2010, p. 52).

No teatro, tal mudança paradigmática faz com que a atenção do público passe da *performance* dos atores em seus corpos para as personagens que os atores representam. Além disso, os atores são separados da plateia por uma cortina e a materialidade se torna secundária.

A interpretação dos atores torna-se meramente “racional” e faz com que se crie um abismo entre o mundo real e a sociedade. Para interpretar o mundo é necessário identificar a sua essência, algo que se encontra escondido atrás da sua aparência ou dentro dele e expressa os seus sentidos mais profundos.

O teatro vai trilhar esse novo caminho, afastando-se da *Commedia Dell'Arte*, onde a cena era dominada pela “presença” do ator, seguindo uma produção de forte complexidade semântica, traço marcante do teatro neoclássico francês do século XVII, sob forte influência da racionalidade cartesiana.

Nas tragédias de Corneille ou de Racine, os atores dispunham-se em semicírculo no palco, recitando textos muito abstratos, na forma pesada do verso alexandrino. Nenhum outro estilo teatral, antes ou depois, foi mais cartesiano que o teatro clássico francês. Refiro-me, é claro, à famosa reflexão de René Descartes [...]. (GUMBRECHT, 2010, p. 55)

Esse novo estilo teatral vai se estabelecer até a chegada do Iluminismo quando, por intermédio da filosofia kantiana, acontece a percepção de que o

conhecimento através da razão individual não era uma condição suficiente para que se obtivessem descrições unívocas para objetos e conceitos. Essa impossibilidade de tratar o conhecimento estético como algo matemático e exato, mostra que o conhecimento é muito mais centrífugo do que era esperado, deixando claro que a apropriação do mundo depende do corpo humano, com o sentido humano redescoberto como parte integral de qualquer observação.

Martin Heidegger se coloca contra o paradigma cartesiano, reafirmando a dimensão espacial da existência do homem. Descartes é o objeto explícito da crítica de Heidegger, por ter baseado a existência humana no pensamento e na subsequente dissociação entre a existência humana e o espaço (substância). O importante filósofo contemporâneo vai ressignificar a relação entre o homem e o mundo, criando o conceito de “ser-no-mundo” para a existência humana.

Gumbrecht (2010, pp. 105-113), explica que o ser se refere às coisas do mundo e deve ser definido como algo tangível e que não pode ser visto independentemente de uma situação cultural específica, dentro de uma tipologia da “cultura da presença”, como uma contrapartida à “cultura do sentido”. Entre as diversas diferenças existentes entre estes dois tipos de cultura, elegemos para fazer a comparação entre as duas montagens de *Auto de Angicos*, a forma como se processa a autorrefêrencia humana em cada uma delas. A cultura de sentido é predominada pelo pensamento (consciência ou res cogitas), enquanto na cultura de presença o predomínio é do corpo.

[...] se a mente é a autorrefêrencia predominante, está implícito que os seres humanos se entendem como excêntricos ao mundo (que, numa cultura de sentido, é visto como consistindo exclusivamente de objetos materiais). Essa perspectiva torna claro que a “subjetividade” ou “sujeito” ocupam o lugar da autorrefêrencia humana predominate numa cultura de sentido, enquanto nas culturas de presença os seres humanos consideram que seus corpos fazem parte de uma cosmologia (ou uma criação divina). (GUMBRECHT, 2010, p. 107)

Na cultura de presença, o ser humano não se vê como excêntrico ao mundo, mas como parte do mundo. Como vimos em Heidegger, de fato, ele está no mundo tanto em sentido espacial quanto físico.

Numa cultura de presença, além de serem materiais, as coisas do mundo têm um sentido inerente (e não apenas um sentido que lhes é

conferido por meio da interpretação), e os seres humanos consideram seus corpos como parte integrante da sua existência. (GUMBRECHT...)

Apesar da premissa de que todos os discursos de autorreferência coletiva contêm elementos da cultura do sentido e da presença, é coerente assumir que alguns fenômenos culturais, como os sacramentos da Igreja Católica e a racionalidade dos cultos afro-brasileiros contemporâneos estão mais próximos da cultura da presença do que a política da Roma Antiga ou a burocracia do moderno império espanhol, em que predominam a cultura de sentido. Gumbrecht (2010, p.106) afirma que na cultura da presença, além da predominância do corpo sobre a mente como autorreferência, existe uma prevalência do espaço (como corpo) sobre o tempo (como consciência e temporalidade).

Essa necessidade de se contrabalançar a “cultura de sentido” com a “cultura de presença” encontra eco no que escreveu o crítico francês Jean-Luc Nancy, no trabalho *The Birth to Presence* (2007), para quem uma série de textos não têm outro interesse além de criar um pouco mais de sentido, de refazer ou mesmo aperfeiçoar trabalhos de significação (NANCY, 2007, p. 5).

A presença que Nancy está desejando, como uma alternativa para todos aqueles discursos que produzem somente "um pouco mais de sentido", não é certamente uma presença autorreflexiva. Ao contrário, está se referindo ao conceito de presença, que é difícil de reconciliar-se com a moderna epistemologia ocidental, porque traz de volta a dimensão de fechamento e tangibilidade física:

O encanto da presença é uma fórmula mística por excelência, e esta presença que escapa à dimensão do sentido tem que estar em tensão com o princípio da representação: "Presença não se apresenta ocultando a presença que a representação gostaria de designar (seu fundamento, sua origem, seu assunto). (NANCY, 2007, p. 5)²³

A partir dos conceitos de “cultura de sentido” e “cultura de presença”, Gumbrecht vai propor uma segunda tipologia que identifica alguns diferentes

²³ The “delight of presence” is the mystical formula *par excellence*, and such presence that escapes the dimension of meaning has to be in tension with the principle of representation: Presence does not come without effacing the presence that representation would like to designate (its fundament, its origin, its subject).

tipos de apropriação-do-mundo pelos seres humanos correspondentes a estes dois pólos culturais. “Comer as coisa do mundo” e “Penetrar coisas e corpos” são tipos de apropriações que se encontram mais próximos da cultura de presença.

Penetrar coisas e corpos — ou seja, contato corporal e sexualidade, agressão, destruição e assassinio — constitui um tipo de apropriação-do-mundo, no qual a fusão de corpos ou com coisas inanimadas é sempre transitória e, por isso, abre necessariamente um espaço de distância ao desejo e à reflexão. (GUMBRECHT, 2010, p. 114-115)

Desta forma, na cultura de presença, a “presença” é tangível — um ser-no-mundo — e é diferente da presença de uma imagem, de um som, de uma arquitetura, uma presença que somos nós que primeiramente a produzimos.

4.2 *AUTO DE ANGICOS*: A TRANSPOSIÇÃO CÊNICA DE ELISA MENDES

Quando Lampião esteve no município de Palmeira dos Índios, [...] trazia mais de cem homens [...]. Corriam pela estrada real, bem montados, espalhafatosos, pimpões, chapéus de couro enfeitados com argolas e moedas (Graciliano Ramos, *Jornal de Alagoas*, 27 de maio de 1933).

A transposição cênica de *Auto de Angicos*, espetáculo homônimo do texto de Marcos Barbosa, realizada por Elisa Mendes, pode ser, em vários aspectos, tais como figurino e cenário, aproximada à estética que Frederico Pernambucano de Mello chama, muito apropriadamente, de estética do cangaço em seu livro *Estrelas de couro: a estética do cangaço*. Para Ariano Suassuna (citado em Mello, 2010, p. 14 e 15), essa estética peculiar, rica e original, constituída num caráter do extraordinário, de “fora do comum” é ainda exacerbada pelos trajes e equipagem dos cangaceiros, com seus anéis e medalhas, seus lenços coloridos, seus bornais cheios de bordaduras, os chapéus de couro enfeitados com estrelas e moedas. De acordo com o autor, todo esse aparato se coaduna com o espírito dos nossos espetáculos populares.

Como bem afirma Carlos Newton Júnior (citado em MELLO, 2010, p. 15) em um dos poemas do seu livro *Canudos*, trata-se de fato, de uma:

Estética orgânica, estética
De organismo, de vida.
Contrária ao branco, ao cinza,
à morte descolorida.

Mendes se apropria do figurino do cangaço para realizar uma encenação que possui determinados elementos da estética naturalista. A estética naturalista teve na fotografia, nos recursos da iluminação elétrica, no desenvolvimento das ciências e no otimismo ideológico alguns dos fatores que favoreceram a sua teoria mimética da representação.

Um mimetismo radical, que exclui qualquer idealização, qualquer estilização. Que denuncia como imposturas a elipse, a atenuação, a fantasia, o irrealismo...Este teatro se atribui como missão “fotografar” os meios sociais tais como existem. (ROUBINE, 2003, p. 110)

O principal encenador da poética naturalista foi André Antoine, que denunciou todas as convenções forjadas e depois usadas por gerações de atores formados dentro de uma retórica do palco, de uma prática estratificada pelo respeito a uma tradição, ao mesmo tempo em que as condições técnicas do espetáculo vinham se transformando.

A obra de Antoine talvez corresponda, no teatro, à concretização ao sonho do capitalismo industrial: a conquista do mundo real. Conquista científica, conquista colonial, conquista estética. A fantasia original do ilusionismo naturalista não é outra coisa senão esta utopia demiúrgica que se propõe a provar que dominamos o mundo, reproduzindo-o. (ROUBINE, 1998, p. 25)

Para Patrice Pavis (1999, p. 261), o ilusionismo do naturalismo no teatro é o remate de uma estética que exige no século XIX a produção de ilusão e torna-se um estilo de interpretação que caracteriza uma corrente contemporânea constituída de peças de *boulevard* e telenovelas, através de um modo "natural" de conceber o teatro. Essa busca de uma imitação da realidade a qualquer custo, segundo Maupassant, diz que: "fazer o verdadeiro consiste, portanto, em dar a ilusão completa do verdadeiro. (...) Daí, concluo que os realistas de talento deveriam se chamar, mais apropriadamente, ilusionistas" (MAUPASSANT apud PAVIS, 2005, p. 327). A posição de Maupassant é reforçada por Célia Arns de Miranda (2004, p. 114), para quem, esta busca da imitação deve ser considerada ilusionista, pois “objetivando a

expressão do verdadeiro e do real, os escritores realistas devem saber manipular o artifício com perfeição, o que, por sua vez, caracteriza uma duplicação da realidade”.

No entanto, o uso do termo naturalismo não significa aqui uma vinculação estrita com uma estética específica, datada historicamente, e, como vimos, é própria de autores como Antoine. Desta forma, assim como para Ismail Xavier (2008, p. 42), quando apontamos à critérios naturalistas, referimo-nos ao:

[...] princípio que está por trás das construções do sistema descrito: o estabelecimento da ilusão de que a platéia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza).

Em relação à transposição cênica de *Auto de Angicos*, observa-se que Mendes fez várias interpolações em relação ao texto-fonte da peça, como o abandono da rúbrica que aponta para que após o assassinato de Lampião e Maria, aconteça um *black-out*, com a volta dos dois cangaceiros à cena para a repetição da parte do texto sobre o código de ética do cangaço. Mendes ao finalizar seu espetáculo simplesmente com a morte do casal, parece modificar de forma significativa o caráter de peça didática projetado por Barbosa, pois Lampião não tem a oportunidade de enfatizar, através da repetição do texto, o seu código de ética.

A análise de *Auto de Angicos*, de Elisa Mendes, foi realizada através de um registro fílmico de uma apresentação do espetáculo. Logo, não houve a oportunidade de se verificar o desenrolar da representação como um jogo que se passa em cena entre os atores, no calor da ação, através da experiência concreta da reação da plateia no momento da encenação. Também não foi possível verificar a interação entre os atores e a plateia, observar como o espectador foi interpelado pela energia emocional e aspectos cognitivos da dinâmica da representação e nem prestar-se a uma análise do observador enquanto observador, para poder atestar suas reações:

Uma parte importante das impressões quentes dessa análise-reportagem perde-se para sempre, ou pelo menos fica soterrada sob as lembranças e racionalizações a *posteriori* das emoções passadas.

Um dos deveres da análise é dar testemunho da emergência delas e de sua influência na formação do sentido (e dos sentidos). A crítica dramática, naquilo que tem de imediato e espontâneo, conserva às vezes um vestígio precioso delas, quando sua escrita logra restituir o espetáculo como metáfora da primeira impressão. (PAVIS, 2003, p. 6)

Mendes optou produzir a sua montagem num palco italiano, numa situação que a faz pender para o pólo da cultura de sentido, pois no palco italiano, uma inovação da cenografia do início da modernidade, existe uma separação entre o espaço da encenação e o espaço dos espectadores que acaba por inibir a corporidade.

Assim, os corpos dos atores foram afastados do alcance dos espectadores. Na modernidade, quando começa a busca pelo sentido, tudo o que pertence a materialidade do significante torna-se secundário e de fato é afastado do palco da significação. (GUMBRECHT, 2010, p. 53)

Porém, é importante observar, que o palco italiano não faz com que o *Auto de Angicos*, de Mendes, seja totalmente submergido na chamada cultura de sentido, pois, os artistas são reais e produzem energia e possuem libido. Também existe a materialidade do cenário e dos adereços, bem como a sonoplastia que executa a trilha sonora que atinge nossos corpos a despeito do que possamos interpretar acerca da melodia em execução.

O espetáculo propriamente dito, que tem a duração de uma hora e oito minutos, inicia com o som de uma interpolação cênica representada pela reza típica das rezadeiras²⁴ nordestinas, que se confunde com o forte barulho do vento. Essa reza triste pode ser identificada com a chamada “reza de defunto”, que é um conjunto de orações realizadas em voz alta ou cantadas diante do morto. (CÂMARA CASCUDO, s/d., p. 543).

A primeira imagem traz os atores Widoto Áquila e Fafá Menezes nos papéis de Lampião e Maria Bonita, trajados como cangaceiros. A personagem Lampião - que possui o típico biótipo nordestino - se apresenta com os cabelos compridos, óculos opacos e cinturões cruzados no peito; enfim, com a vestimenta que estamos acostumados a observar em suas fotos e filmes. Portanto, o casal de cangaceiros de Mendes (Fig. 3) possui o mesmo tipo

²⁴ As rezadeiras, em sua maioria, pertencem ao que chamamos de catolicismo popular, um tipo de catolicismo crivado por comportamentos e crendices adaptados a partir das culturas populares.

constitucional do Lampião e Maria Bonita de *Lampião: o rei do cangaço* (1966), filme de Carlos Coimbra (Fig. 4). Fafá Menezes, a atriz que Mendes escolheu para representar a personagem Maria Bonita, tem o típico biótipo nordestino e remete à recordação da atriz Vanja Orico, a Maria Bonita que Carlos Coimbra criou para a sua película *Lampião, o rei do cangaço*.



FIGURA 3. Fafá Menezes e Widoto Áquila na capa do prospecto de *Auto de Angicos*, de Elisa Mendes



FIGURA 4. Leonardo Villar e Vanja Orico no filme de Carlos Coimbra

Após a cena inicial, acontece um primeiro *blackout*, e a interpolação de uma voz em *off* de um provável soldado de uma patrulha volante informa o seu chefe que tudo está cercado. O chefe exige cautela. Essa passagem pode ser considerada um *flashforward* do final, quando os cangaceiros são mortos, ou ainda pode sugerir que durante toda a representação eles já estão cercados pela polícia. Nesse caso, sem que o casal tenha se apercebido.

A iluminação do cenário é feita através de uma semipenumbra que desvela um cenário bastante discreto, constituído de painéis de couro que, quando iluminados, assemelham-se aos paredões de pedra de uma gruta. Ainda dentro de uma visão naturalista, são utilizados vários utensílios a serem

usados de acordo com as funções estabelecidas, tais como por exemplo, o bule que Lampião entrega a Maria para fazer o café.

O primeiro diálogo acontece logo depois que Lampião agarra Maria Bonita assim que ela chega sorrateiramente e assusta o companheiro, num começo bastante sensual. Em seguida, acontece uma nova interpolação cênica a partir do assovio de um passarinho, o que faz com que a cena seja interrompida, ficando o cangaceiro impaciente. Esse seu estado se repetirá várias vezes no decorrer do espetáculo, evidenciando o nervosismo constante da personagem com a premonição sonhada. Essa necessidade de representar de forma recorrente esse estado nervoso de desconforto perante a situação aproxima-se da abordagem naturalista preconizada pelo principal crítico inglês dos meados do século XIX, George Henry Lewes:

A expressão natural deveria ser convertida em arte pelo ator, tal como a linguagem teatral é tirada da fala diária, mas "purificada das hesitações, incoerências e imperfeições". Na vida real, os homens e as mulheres raramente expressam seus sentimentos com franqueza, e uma imitação honesta dessa reticência seria de todo ineficaz no palco. Por isso o ator deve encontrar "símbolos bem conhecidos" daquilo que um indivíduo deve sentir para que os espectadores, "reconhecendo essas expressões, sejam impelidos a um estado de simpatia". (LEWES apud CARLSON, 1997, p. 223)

O espetáculo transcorre através do diálogo entre os atores com uma característica quase sempre presente: o pouco jogo corporal entre os dois atores. O casal pouco se olha, adotando, muitas vezes, a posição de costas um para o outro, o que resulta numa forma de representar que ao valorizar a palavra em detrimento da corporidade acaba por se aproximar do pólo da cultura do sentido. A produção de semântica é esmagadoramente predominante em detrimento de quaisquer efeitos de presença (GUMBRECHT, 2010, p. 55), ou seja, existe uma clara predominância do *cogito* sobre a *res extensa*.

Para Denis Guénoun (2004, p. 101), a realidade da personagem é imaginária, mas o seu corpo em cena não tem nada de imaginário: é um corpo real e as suas palavras são efetivamente pronunciadas. Desta forma, a personagem existe como imaginário na atividade mental do espectador e do ator. O ator imagina o papel e lhe empresta atos, palavras, movimentos do corpo bastante reais que provocarão no espectador uma refiguração imaginária

análoga ou compatível com a que habitava o ator. Logo, a relação teatral se constrói como conjunção mental desses dois imaginários.

Ainda é possível observar desde as primeiras cenas que a encenação vai priorizar a forma dialógica, dentro de uma perspectiva logocêntrica, onde o logos pode ser entendido como palavra ou, no sentido grego de razão. Esta valorização da palavra em relação ao trabalho corporal dos atores diminui a eficácia do esquema de imagem. Estas estruturas imaginativas, segundo Mark Johnson (apud PAVIS, 2005, p. 93), fazem parte integrante da significação e da racionalidade em que os esquemas visuais parecem predominantes. Lampião, por exemplo, está sempre ocupado com alguma atividade cotidiana, como será verificado nos comentários a seguir.

Maria relata a vaidade de Lampião ao querer tirar mais fotografias: “E agora inventou de fazer mais pose, dele e dos cabra...” (B, p. 6). Enquanto Maria denuncia a extrema vaidade de Lampião, ele está calçando um tipo de tornozeleira. Na sequência, o cangaceiro explica o motivo de sua vaidade: “[...] meu respeito tem que ter. E onde eu chegar eu quero ver todo mundo, [...] eu quero olhar na cara e ver o respeito a mim, que eu não sou menino de recado” (B, p. 7), e novamente não acontece o jogo dramático, pois Maria entrega uma caneca de café para Lampião que, sem ao menos olhar para a companheira, ri e começa a tomá-lo.

Essa cotidianidade traz consigo a busca de uma exatidão minuciosa na imitação da realidade por parte dos atores em seus trabalhos de representação. Áquila e Menezes tentam eliminar tudo o que possa sugerir algum tipo de atitude artificial para que a representação assuma um caráter “natural”, conforme a verdade dos modelos levados ao palco, integrando objetos e materiais diretamente tirados da realidade de maneira a prescindir dos habituais truques ilusionistas.

O espetáculo vai seguindo através do diálogo entre as personagens até aproximadamente o terço final do espetáculo, quando, se inicia o jogo entre os atores, a partir da entrada de Maria numa espécie de gruta representada por um espaço atrás do cenário elaborado de tecido transparente. A iluminação realizada na parte posterior do palco mostra, a princípio, somente a sombra de Maria projetada no cenário de panos, uma sombra maior do que a figura de Lampião que ainda está fora da gruta. Em seguida, o cangaceiro também entra

e as luzes passam a refletir as sombras dos dois cangaceiros sentados frente a frente.

Nesse momento, a cena deixa de ser eminentemente dramática e, ao invés de personificar o acontecimento, narra-o, criando assim um distanciamento. Esse recurso do teatro épico é utilizado, segundo Miranda (2004, p. 118), para criar certo estranhamento no espectador e apontar-lhe que os seus próprios problemas estão sendo discutidos no palco e não apenas os das personagens fictícias. Percebe-se então que os atores Áquila e Menezes, ocultados pelo véu do cenário, finalmente entram num jogo que não é mais determinado somente pelo imaginário das personagens que representam e eles não precisam mais “viver” os papéis.

O jogo que invade a cena é, em primeiro lugar, o jogo que não se apaga sob os seus efeitos de figura. Aqui Brecht tem razão e sua crítica a Stanislávski leva mais longe do que o brechtismo e do que o próprio Stanislávski. Brechtianos ou não, os atores mostram hoje, em primeiro lugar, que estão representando. Eles expõem a nudez de seu jogo, despido dos aparatos e véus do papel, e neste espaço de visibilidade des-coberta, deixam nascer os efeitos figurais de sua exibição. (GUÉNOUN, 2004, p. 131)

A seguir, as sombras de Virgolino e Maria se aproximam e os dois cangaceiros se dão as mãos. Lampião, preocupado com o sonho da noite anterior e no intuito de afastar Maria do local do possível enfrentamento com a patrulha volante, pede à companheira que vá até a cidade de Piranhas para observar a movimentação das patrulhas volantes. Maria responde pilheriando ao companheiro: “Ficou doido?” (B, p. 29). Daí, o casal de cangaceiros sai da gruta trazendo os banquinhos em que estavam sentados lá dentro. Durante toda a cena, a mudança na forma de atuar, principalmente Lampião, que abandonou os trejeitos e adotou uma postura mais neutra, possibilitou aos dois atores, apesar de não terem desaparecido atrás das imagens, extrair a materialidade dos seus gestos.

Esta aspiração condicionou os comportamentos cênicos e interpretações espectadoras. [...] Mas o que se exhibe e se desnuda assim não é a pessoa do ator, sua identificação plena, seu ser de antes da representação: é seu jogo. Se algo dele próprio (de sua pessoa, de sua identidade, de seu ser) aí se despe ou se revela, é como jogo. (GUÉNOUN, 2004, p. 132)

No entanto, com a volta do casal ao palco, deixando para trás a sombra que tinha possibilitado o jogo, a encenação volta a ter novamente o predomínio do diálogo. Lampião, ainda muito preocupado com a sua premonição, tenta novamente convencer a mulher a viajar, enquanto Maria se nega terminantemente a deixar o acampamento. A discussão acaba originando uma briga corporal, com o cangaceiro finalmente imobilizando-a. Porém, ao invés de agredi-la, levanta a sua saia, e inicia uma relação sexual. Neste momento, a montagem de Mendes se afasta da “cultura do sentido” para se aproximar da “cultura de presença”, pois apresenta uma das formas de apropriação do mundo preconizadas por Gumbrecht que é a penetração das coisas ou corpos.

No meio dessa cena, ouve-se o latido de um cachorro e a seguir um tiro, ambos em *off*. Os cangaceiros se levantam, sacam de suas armas e, em meio a um forte tiroteio, separadamente ficam se deslocando de um lado para o outro do palco. A seguir, acontece um *blackout* no meio do grande barulho causado pelo som das rajadas de metralhadora. Quando as luzes voltam a ficar acesas, o cangaceiro está morto no meio do palco. Maria parece enlouquecer e passa a gritar até que o som de um tiro solitário a faz calar. Um novo *blackout* é produzido, sendo paulatinamente substituído por uma semipenumbra em meio da qual jazem os dois corpos que se encontram separados, ao som da música *Aboio*²⁵ *avoadado*, de Zé Rocha:

Era um delírio danado
De queimar as pestanas dos olhos
Um tremor batendo no peito
E esse adeus que tem gosto de terra
Ah! Meu amor!
Não se entregue sem mim
Ah! Meu amor!
Eu só quero avoar

A escolha efetuada pela diretora de encerrar o espetáculo com o *black-out* sem que os dois cangaceiros retomassem as suas falas, conforme o texto de Marcos Barbosa, reafirma o compromisso de Mendes com a matriz dramática que, conforme vimos na tabela 1, apresenta uma tensão no desenlace da ação.

²⁵ Melopeia plangente e monótona com que os vaqueiros guiam as boiadas ou chamam os bois dispersos; aboiado (AURÉLIO).

O recurso utilizado pelo autor não auxiliava ao que tentei inicialmente como concepção para a cena, que era a ideia de um crescente único, sem circularidade, evidenciando a surpresa do ataque e a morte trágica, cujo ataque covarde não possibilitava chance de defesa. (MENDES, 2011)²⁶

O encerramento do espetáculo sem a volta dos atores atesta um fato histórico já bastante conhecido: a morte do casal em *Angicos*. Faz também com que o espetáculo se realinhe com os dramas de ordem moral em que o criminoso é castigado. Mendes, ao optar pela não utilização da circularidade, acabou por não possibilitar a aparição do eterno retorno, não permitindo que o público pudesse fazer a própria reflexão. Em relação à escolha da música final, Mendes (2011), afirma que:

O autor me apresentou a música e assim que ouvi os primeiros versos "Era um delírio danado, de queimar as pestanas dos olhos, um tremor batendo no peito e esse adeus que tem gosto de terra", não tive dúvidas de que seria o final, a poesia e a morte. O que reforçou a escolha de não seguir o texto original. Não queria pensar na possibilidade de retorno algum, mas a apresentação de um corte brutal daquelas vidas.

Portanto, a música, que é inspirada no canto dos vaqueiros nordestinos, reforça o amor de Maria por Lampião. Em nome desse amor preferiu a morte a abandonar o companheiro à própria sorte, fato esse que aproxima a versão de Mendes a um drama romântico.

4.3 *VIRGOLINO E MARIA: AUTO DE ANGICOS: A TRANPOSIÇÃO CÊNICA DE AMIR HADDAD*

Um teatro sem arquitetura. Uma dramaturgia sem palco. Um ator sem papel. (Amir Haddad)

A afirmativa de Amir Haddad na sua procura por um teatro que, tal qual o teatro medieval, deve ser sem arquitetura, sem palco e sem papel, já torna possível antever que a montagem do diretor será substancialmente diferente da produção de Elisa Mendes. Haddad vai elaborar o seu espetáculo utilizando

²⁶ Entrevista concedida por Elisa Mendes em 10/01/2011

uma série de modelos, incluindo o gênero “auto” que, segundo Lígia Vassallo (1993, p. 114), vincula-se às danças de morte medievais, o que permite caracterizá-lo como a fórmula de conciliação entre a criação do poeta culto e a cultura popular para equacionar uma mensagem dirigida à massa heterogênea de receptores.

Apesar dessa aproximação, Haddad elabora *Virgolino e Maria: Auto de Angicos*²⁷ de uma maneira contemporânea, abandonando a forma rígida do drama no que diz respeito, principalmente, à existência de uma quarta parede e à convenção da ilusão dramática. Ele explora formas que desenvolveu em seus trabalhos anteriores, sejam advindas do teatro convencional, seja do teatro épico, ou ainda do teatro de rua, com a utilização do distanciamento brechtiano e com a produção de presença dos atores ao invés da representação. No processo de aprendizado obtido na sua experiência com o teatro de rua, Haddad (2001, p. 154) lembra:

[...] o processo então realizado nos proporcionou descobertas importantes em relação ao jogo do ator, levando-nos a uma atuação desenvolvida, que apresentava uma realidade em vez de representá-la e que permitia que nos reconhecêssemos muito próximos das investigações de Brecht e de sua teoria do distanciamento.

O diretor acredita que as formas canônicas do drama, assim como vimos na análise de *Auto de Angicos* por Mendes, estão ligadas ideologicamente a uma classe burguesa. Nesse escopo, dentro do panorama ideológico atual, elas foram exauridas e se descolaram dos tão propalados dramas burgueses e não conseguem mais dar forma aos conteúdos contemporâneos, conforme foi problematizado anteriormente. Assim, Haddad vai desconstruir o diálogo dramático e lançar mão de algumas estéticas alternativas para conseguir uma teatralidade que lhe é própria. “Escrever no presente não é contentar-se em registrar as mudanças da nossa sociedade, é intervir na conversão das formas” (SARRAZAC, 2002, p. 34).

A análise do processo de concretização receptiva do espetáculo *Virgolino e Maria: Auto de Angicos* (2008), do diretor Amir Haddad, tem como base a apresentação no Teatro Tucarena em São Paulo, no dia 28 de março

²⁷No decorrer deste trabalho, vamos nos referir a *Virgolino e Maria: Auto de Angicos* simplesmente como *Virgolino e Maria*.

de 2008, protagonizada pelo ator Marcos Palmeira e pela atriz Adriana Esteves. Tal análise busca identificar alguns aspectos importantes das diversas etapas presentes no longo caminho percorrido pelo diretor desde o texto-fonte *Auto de Angicos* (2003), de Marcos Barbosa, até a concretização receptiva do espetáculo.

Ainda que o objeto principal deste estudo não seja a verificação das diversas etapas pelas quais transitaram a montagem do espetáculo de Haddad – em sua difícil gestação que vai do texto escrito por Barbosa até o momento em que a plateia assiste ao espetáculo –, elaboramos alguns breves comentários para as fases das concretizações textuais e dramatúrgicas (PAVIS, 2008) que possibilitarão uma melhor compreensão das escolhas do diretor do espetáculo.

A análise dessas concretizações foi baseada nas entrevistas realizadas com a produtora do espetáculo, Paula Salles, e com o próprio diretor Amir Haddad²⁸. Tal análise se refere tão somente a possíveis mudanças efetuadas por Haddad no texto de Barbosa, ao ensaio dos atores, à fase da pré-produção nas atividades da preparação dos cenários, à escolha do teatro, figurinos e à elaboração dos planos de iluminação e sonoplastia.

Com relação ao texto-fonte, a primeira alteração efetuada por Haddad, fundamental para a nova “roupagem” do espetáculo, é a troca do título *Auto de Angicos* para *Virgolino e Maria: Auto de Angicos*. Com essa mudança, Haddad busca trazer os sujeitos Virgolino e Maria para centro do palco, evitando, desde o princípio, a ancoragem do espetáculo no mito de Lampião, presentificado nas falas das personagens.

A concepção dramatúrgica de Haddad não incorpora os elementos naturalistas da montagem de Mendes, tais como o figurino, o sotaque, o cenário, etc. As falas das personagens Virgolino e Maria, por exemplo, apesar de o texto usar expressões e construções “tipicamente” nordestinas, não estão impregnadas do “nordestinês”²⁹. Essa proposta tem como um dos elementos fundamentais manter Virgolino e Maria longe do chamado “teatro de ilusão”, repudiado por Brecht:

²⁸ Entrevista concedida por Amir Haddad em 22 de agosto de 2009 no Teatro ACT (Curitiba).

²⁹ Neologismo criado por mim para me referir ao sotaque nordestino usado nas novelas brasileiras, sobretudo da TV Globo.

[...] o drama aristotélico (como [Brecht] o chama - não muito corretamente) procura criar no espectador o terror e a piedade, expurgá-lo de suas emoções, de modo que ele deixa o teatro aliviado e refrescado. Consegue isto por sua capacidade de materializar diante dos olhos do público uma ilusão de acontecimentos reais, que atrai cada membro individual da platéia para dentro da ação por fazê-lo identificar-se com o herói a ponto de se esquecer completamente de si mesmo. (ESSLIN, 1979, pp. 134-135)

Para o crítico alemão Hans Thies Lehmann (2007, p. 25), o teatro da ilusão está ligado a uma tradição do teatro europeu que se pauta pela presentificação de discursos e atos sobre o palco por meio da representação dramática imitativa. A imitação, conjuntamente com a ação, teria como objetivo formar um contexto social que unisse emocionalmente e mentalmente o público e o palco.

Por mais que permaneça questionável em que medida e de que modo o público dos séculos anteriores se entregava às “ilusões” que os truques de palco, os jogos de luzes artificiais, os acompanhamentos musicais, o figurino e a cenografia ofereciam, o teatro dramático era a construção da ilusão. (LEHMANN, 2007, p. 26)

O processo de ensaio de *Virgolino e Maria*, conforme a produtora Paula Salles³⁰ (2008), aconteceu em reuniões onde foram discutidos alguns textos, filmes e outras obras sobre o cangaço. O historiador Fábio Mury, a partir de uma ótica humanística, também auxiliou na tentativa de contextualizar o fenômeno que apresenta um casal num ambiente violento em meio a uma situação de exclusão. Não existiu propriamente um ensaio formal da peça, com a marcação do espaço para os atores.

Nesse sentido, Haddad afirma em sua entrevista que a forma da encenação de *Virgolino e Maria* traz implícito todo o trabalho que ele desenvolve com o grupo “Tá na rua”³¹, o que significa que muitas das ideias para a montagem acabaram acontecendo com base nesta experiência:

³⁰ Entrevista concedida pela produtora Paula Salles em 28/03/2008

³¹ “Tá Na Rua” é o nome de um grupo de teatro de rua da cidade do Rio de Janeiro dirigido por Amir Haddad. Fundado em 1980 e sediado na Lapa, o grupo vem desenvolvendo uma pesquisa de uma linguagem própria para apresentações nas ruas cariocas, inspirada no teatro épico de Brecht e nas festas populares, onde o principal elemento é a mediação entre atores e público na busca de um raciocínio coletivo através do qual é “escrito” cenicamente o “texto” do espetáculo (TURLE e TRINDADE, 2008, p. 23).

Nossos procedimentos, desde o início de nossas investigações, permitiram o desenvolvimento de um jogo de ator mais desarmado e que não considerava nem permitia que as pessoas o considerassem como especial. Um jogo que faz a platéia ficar à vontade e se sentindo autorizada a interferir, porque quer fazer aquele jogo também. E o desenvolvimento disso — da noção de que todos sabem ter capacidade para fazer; dessa qualidade que está latente em todos — reforça a cidadania. (HADDAD, 2001, p. 158)

Virgolino e Maria mostra os atores movimentando-se livremente no palco, sem as amarras da “marcação”. No trabalho de criação das personagens foi evitado ao máximo que os atores buscassem uma atitude mimética em torno das figuras históricas, seja corporal, vocal ou retórica.

Os atores não “vivem” a situação e sim “contam” a história de duas pessoas, evitando uma encenação naturalista onde Lampião manca e tem trejeitos. Existe uma liberdade na ação de cada ator, é somente a partir da reflexão que os atores partem para a ação. Cada encenação fica bastante diferente da outra, pois não existe uma linearidade. Para Haddad é como se fosse uma partida de futebol, um jogo, pois o teatro é vivo, é o que acontece no momento da apresentação. Na passagem em que Maria fala que Lampião não precisava ter sacrificado o indivíduo perto das crianças, às vezes ela atua zombando, às vezes com raiva e às vezes chorando. (SALLES, 2008)

Outra importante diretriz foi a recomendação para que os atores, artistas da Rede Globo, não carregassem para o palco durante a encenação as suas próprias convicções e hábitos de outros trabalhos realizados sobre a cultura nordestina na televisão. Haddad (2009) lembra que, numa apresentação em Curitiba, após uma interrupção de seis meses na turnê, o ator Marcos Palmeira havia voltado ao hábito de representar Lampião com o típico sotaque nordestino. Eugênio Barba (citado em PAVIS, 2005, p. 39) explica este tipo retrocesso:

Existe um “arquivo vivo do ator”, um arquivo que o ator faz em si mesmo de seus antigos papéis, o ator arquiva em si seus antigos papéis, representa-os, consulta-os, compara-os, refere-os à sua presença passada e presente, retoma os momentos de grandes papéis através de fragmentos da memória teatral, da retomada da atuação. Essa memória viva do teatro é o bem mais precioso que pode possuir o ator. Na época da memória eletrônica, do filme e da reprodutividade, o espetáculo teatral se dirige à memória viva que não é museu, mas metamorfose.

Porém, a preocupação do diretor não se prende apenas à desconstrução dramática do ator uma vez que está ligada à escolha da forma pela qual o espetáculo será elaborado:

A melhor mensagem se distorce se o meio (suporte) não tiver sido bem pensado. A língua é a mensagem. Não quero manipular a platéia e supervalorizar o ator. Se o ator sobe, a platéia tem que subir junto. O ator tem que ser generoso e respeitar a platéia e deixá-la refletir, para que ela possa descobrir algo dentro dela que possibilite a sua reflexão. (HADDAD, 2009)

Para atingir esse objetivo, Haddad vai utilizar, entre uma série de instrumentos, alguns elementos da estética brechtiana, como o efeito de distanciamento, a cena de rua, a quebra da quarta parede e a sugestão de ficcionalidade do relato.

No início do espetáculo, o público não percebe que o ator Marcos Palmeira é a personagem Lampião, pois chega ao teatro com a expectativa de encontrar a figura do mito e acaba estranhando: “Ué, cadê Lampião?”. Em seguida, os contra-regras armam a área do jogo. Isto desestrutura a platéia. (SALLES, 2008)

O dramaturgo mineiro também privilegia a *performance* dos atores por meio da produção de suas presenças ao invés da representação, como bem demonstra o pesquisador Hans Ulrich Gumbrecht no seu ensaio *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010).

A quebra do procedimento dramático que se encontra na raiz do pensamento de Haddad é uma forte influencia da estética épica de Bertold Brecht. A postura político-estética de Haddad não permite que o ator se metamorfoseie na personagem. Este simplesmente tem que mostrar a sua presença e não viver como se fosse a própria personagem. Para Szondi (2001, p. 137), Brecht não busca mais significar o mundo e sim retratá-lo, para que possa ser analisado de uma maneira consciente. O *continuum* do drama, uma das ferramentas produtoras de ilusão, é quebrado pela interrupção da ação e por comentários, características do que Brecht designou de teatro épico:

Através desses processos de distanciamento, a oposição sujeito-objeto, que está na origem do teatro épico — a auto-alienação do homem, para quem o próprio ser social tornou-se algo objetivo —, recebe em todas as camadas da obra sua precipitação formal e se converte assim no princípio universal de sua forma. A forma

dramática baseia-se na relação intersubjetiva; a temática do drama é constituída pelos conflitos que aquela relação permite desenvolver. Aqui, pelo contrário, a relação intersubjetiva como um todo é tematicamente deslocada, como que passando da falta de problematidade da forma para a problematidade do conteúdo. E o novo princípio formal consiste na distância reveladora do homem em relação a esse elemento questionável; dessa maneira, a contraposição épica entre sujeito e objeto aparece no teatro épico de Brecht na modalidade do pedagógico e do científico. (SZONDI, 2001, p. 139)

O teatro épico desenvolvido por Brecht reconhece a necessidade de uma nova forma para se fazer teatro, ou seja, um teatro político que confronte o drama burguês já decaído. O dramaturgo alemão revive a estética épica fazendo com que o espetáculo, em sua totalidade, possa ter um efeito de distanciamento, uma atitude contra a ilusão dramática, utilizando-se, entre outros elementos, do prólogo, do prelúdio, da projeção de títulos, das canções e da quebra da quarta parede.

A cena de rua, o efeito de distanciamento, a não-identificação do espectador com as personagens, a oposição entre sentimento e razão, por exemplo, têm como objetivo principal mostrar que no teatro épico o homem não deve ser exposto como um ser que já está determinado como uma “natureza humana” definitiva, mas como um ser em processo capaz de transformar-se e de transformar o mundo (ROSENFELD, 2006, p. 150).

A cena de rua é estabelecida por Brecht como um modelo de teatro em que a descrição de um acontecimento aparentemente simples e cotidiano, como uma descrição dada por uma testemunha de um acidente de trânsito, transforma-se em forma básica do teatro da era científica. O modelo da cena de rua nos coloca em contato com aquilo que está próximo de nós, desmistificando a ideia de que o teatro é composto somente por fatos relacionados ao grandioso. Logo, não é no extraordinário, mas sim no banal e no cotidiano que encontramos o elemento determinante da evolução social, ou seja, nas condições sociais dos homens e não no indivíduo (BRECHT, 1999, p. 46). Para Fernando Peixoto, isto significa que:

Um teatro que aceite estes princípios rompe com toda uma gramática tradicional, recusa ilusão, não oculta que é teatro que reconstitui acontecimentos sem pretensão de fazê-los passar por verdade, faz da teatralidade sua linguagem e sua razão de ser, assume objetivos sociais concretos, desenvolve sua estrutura no sentido de aprofundar

as contradições e os fatos reproduzidos, acentuando a análise do real e, desta forma, modifica radicalmente a sua função na comunidade. (PEIXOTO, 1981, p. 69)

Um dos elementos essenciais da cena de rua consiste na atitude natural de duplicidade que o narrador adota; atém-se, permanentemente em duas situações, ou seja: “Não esquece jamais, nem tampouco permite que ninguém esqueça, de que quem está na cena não é a pessoa descrita, mas, sim, a que faz a descrição” (BRECHT, 2005, p. 97). Essa atitude estabelece uma diferença fundamental entre o ator dramático que personifica um acontecimento, criando a ilusão presencial do passado e, o ator épico que simplesmente narra um acontecimento, deixando clara a impossibilidade da representação da realidade.

O efeito do distanciamento é apresentado por Brecht (2005, p. 97-104) como algo que depende de uma técnica especial, pela qual se confere aos acontecimentos representados um cunho de sensacionalismo; os acontecimentos passam a exigir uma explicação, deixam de ser evidentes, naturais. O efeito do distanciamento é possibilitar ao espectador uma crítica fecunda dentro de uma perspectiva social. Para que o efeito do distanciamento se produza, os atores em cena não podem atuar como se não existisse o público, e o público não pode encarar as personagens como sendo reais. Brecht elimina a “quarta parede” que separa ficticiamente o palco do público, uma vez que tal efeito não autoriza o contato direto dos atores com o público presente ao espetáculo.

A quebra da quarta parede, que de certa forma lembra a reflexão proposta pelo antigo teatro grego assim como os outros elementos propostos pelo teatro épico, não pode ser considerada uma novidade. A estética de Brecht apresenta uma síntese das várias influências e fontes teatrais coletadas por ele ao longo da vida, tais como, o expressionismo, o teatro *agit-prop* de Piscator, o teatro chinês, os milagres medievais, o teatro barroco, Shakespeare.

O teatro de Brecht explicitou o campo do real como co-atuante, tomando-o de modo factual e não apenas conceitual, como objeto não só da reflexão – como no romantismo –, mas de modo especialmente elucidativo por

meio de uma estratégia e de uma estética da indecibilidade em relação aos recursos básicos do teatro (LEHMANN, 2007, p. 164).

A indecidibilidade, se realidade ou ficção, faz com que não haja um limite seguro entre o estético e o não-estético, uma vez que o teatro é simultaneamente processo material e estético. A suspensão do limite claro entre a realidade e o acontecimento força o espectador a decidir *per se* sua situação na experiência teatral. O ato de assistir deixa de ser algo não-problemático do ponto de vista social e moral, pois se algo imoral se impõe como real em relação a uma situação encenada no palco, isso se espelha na plateia, desestabilizando a segurança e a certeza que o espectador vivencia (LEHMANN, 2007, p. 169).

A nova forma busca uma atitude de natureza crítica ou, como preconiza Brecht (2005, p. 135): “Perante um rio, ela consiste em regularizar o seu curso; perante uma árvore frutífera, em enxertá-la; perante a locomoção, em construir veículos de terra e ar; perante a sociedade, em fazer a revolução.”

Desta forma, Brecht dá genealogia ao teatro épico e à temática política e, como anticapitalista que foi, sabia do desastre que a experiência dentro do capitalismo produz, inclusive na subjetividade das pessoas. Para o dramaturgo alemão, enquanto a luta de classes não for tematizada esteticamente, não pode ser exposta para discussão nos seus efeitos práticos.

A escolha de uma perspectiva é, assim, outro aspecto essencial da arte de representar, escolha que terá de ser efetuada fora do teatro. Tal como a transformação da Natureza, a transformação da sociedade é um ato de libertação; cabe ao teatro de uma época científica transmitir o júbilo dessa libertação. (BRECHT, 2005, p. 153)

Porém, toda essa racionalidade política não deve impedir que o teatro seja também uma forma de diversão, pois:

O teatro consiste na apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados no mundo dos homens que são reproduzidas ou que foram, simplesmente, imaginados; o objetivo dessa apresentação é divertir. Será sempre com este sentido que empregaremos o termo, tanto ao falarmos do teatro antigo como do moderno. (BRECHT, 2005, p. 127)

A produção da presença está intimamente ligada ao trabalho de Haddad com o grupo “Tá na rua”, no sentido de que no teatro medieval, segundo

Gumbrecht (2010, p. 54), o centro do espetáculo é a entrada do corpo de um ator num espaço que compartilhara com o corpo dos espectadores.

A saída para a rua nos levou às origens do teatro, do que pensávamos e sentíamos ter existido antes da captação da linguagem teatral pela burguesia, no início dos tempos modernos - período em que se instalou a hegemonia da Razão, rompendo (mais nitidamente, ao menos) o equilíbrio corpo/mente, e em que a fala passou a ter mais força. Caminhamos, assim, em direção ao resgate de uma história do teatro que não é contada nos manuais: a do teatro popular; em direção do popular que existe em cada um de nós. (HADDAD, 2001, p. 205)

Haddad preparou os seus atores para que fossem produzidas as suas presenças ao invés da totalidade e da ilusão: Marcos Palmeira não se transforma em Lampião, assim como Adriana Esteves não vira Maria Bonita. O diretor traz os corpos dos atores para o palco e reacende essa com-presença, que foi extinta com a tradição moderna no teatro. Esse modelo floresce com todo um potencial para desintegrar, dismantelar e desconstruir a racionalidade exacerbada do drama em si, proporcionando ao teatro o direito do disparate e do fragmentado.

O foco principal da análise de *Virgolino e Maria* está exatamente neste momento culminante de todo um trabalho de concepção e produção teatral, o qual desemboca na concretização receptiva por parte de pelo menos um espectador ou, de uma maneira ainda mais restritiva, não apenas de um espectador solitário, e sim de uma assembleia. A afirmação de Denis Guénoun (2004, p. 148) está vinculada ao fato de que o teatro é poético e não figural, ou seja, a poesia pode ser lida, mas não vista na solidão. Logo, o teatro precisa de um público que também é convocado para fazer o “jogo teatral”.

A concretização receptiva do espetáculo tem o seu primeiro elemento na antessala do auditório do espetáculo, presente na instalação de bonecos do casal de cangaceiros decapitados, vestidos com roupas comuns e com várias rosas sobre o peito. O boneco de Maria tem um galho de rosa enfiado em sua vagina, conforme figura 5.



FIGURA 5. Instalação dos bonecos decapitados que representam Virgolino e Maria

Essa instalação, de Haddad, aparentemente serve como um contraponto a uma das últimas fotografias tiradas do casal de cangaceiros que apresenta suas cabeças decepadas, logo após serem mortos em Angicos, conforme podemos observar na figura 6. De acordo com Élise Jasmin (2006, p. 149), a fotografia possui uma distribuição das cabeças sobre um lençol branco nos degraus de uma igreja, num arranjo bem elaborado para depreciar Lampião, pois a cabeça do cangaceiro foi isolada das demais e aparece em primeiro plano, na base da composição, como para dizer que Lampião era apenas e tão somente o líder de um bando de cabeças decepadas.



FIGURA 6. Cabeças decepadas dos cangaceiros mortos em Angicos.

O contraponto da instalação de Haddad, que traz os corpos dos cangaceiros ao invés das cabeças, também pode ser verificado na posição do casal de amantes: enquanto na foto a cabeça de Maria Bonita está logo acima da cabeça de Lampião, na instalação seus corpos estão lado a lado, o que

mostra sua impoluta união até mesmo depois da morte. Para Marcos Edílson de Araújo Clemente (2007, p. 5), essa montagem procura forjar uma imagem de um Lampião que já está solitário e que não mais detém o comando do grupo. Ademais, rompe com a imagem já lendária do casal Lampião e Maria Bonita na época, pois esta não aparece ao seu lado como na famosa foto do bando elaborada por Benjamin Abrahão (vide figura 7).



FIGURA 7. Foto de Lampião e Maria Bonita (Benjamin Abrahão, 1936)

Jasmin (2006, p. 126) afirma que a posição e a postura dos cangaceiros na fotografia não são aleatórias. Ao lado de Lampião e Maria estão dois de seus tenentes fiéis, e todos fixam firmemente a câmera e estão eretos conferindo um aspecto de segurança. A posição da câmera também não é aleatória, uma vez que ela é acionada de baixo para cima, o que dá aos fotografados um aspecto agressivo.

A instalação de Haddad evidencia o cuidado do diretor em tentar causar, de certa forma, uma impressão desagradável no espectador, evidenciando que o casal de cangaceiros não pode ser somente percebido como seres lendários que habitam o imaginário brasileiro, mas também como seres humanos iguais a tantos outros. Se de um lado Haddad quis “chocar” o público de seu espetáculo, de outro, Aurélio Buarque de Holanda (1995, p. 15) observou que o público da época do cangaço, que teve a oportunidade de assistir à “instalação” das cabeças decepadas produzida pela patrulha volante que assassinou os cangaceiros, considerou o fato normal, de certa forma. Isso demonstra que a violência praticada pelos cangaceiros e pelo próprio Estado, que em tudo se assemelhavam, estava entranhada nos códigos culturais dos sertanejos.

[...] entre a massa rumorosa e densa não consigo descobrir uma só fisionomia que se contraia de horror, boca donde saia uma expressão de espanto. Mocinhas franzinas, romanescas, acostumadas talvez a ensopar lenços com a desgraça dos romances cor-de-rosa, assistem à cena com a calma de um cirurgião calejado no ofício. (HOLANDA, 1995, p.15)

Para Marcos Barbosa (2009), a semelhança entre os cangaceiros e as patrulhas volantes tem a sua raiz na necessidade de Lampião, e de outros sertanejos que aderiram ao cangaço, de viver intensamente na busca do poder e do reconhecimento. O sertanejo naquela época tinha poucas escolhas para enfrentar a invisibilidade de ser um agricultor: ou entrava para a volante ou para o cangaço, que na verdade são os dois lados da mesma moeda. Para o dramaturgo, é difícil até de separar visualmente as fotos dos cangaceiros das fotos das patrulhas volantes (Fig. 8), pois usavam as mesmas vestimentas.



FIGURA. 8. Oficiais e soldados da volante depois da derrota de Lampião

Outro elemento presente na instalação de Haddad são as rosas vermelhas sobre os corpos dos cangaceiros e, principalmente, o galho de rosa que parece estar espetado na vagina de Maria Bonita. Logo, enquanto o texto de Barbosa relata, quase em seu final, que Lampião e Maria estão mortos e decapitados e que o cadáver de Maria está com uma vara enfiada na vagina, Haddad traz esse momento para antes da cena, como forma de criar uma ambiguidade para os espectadores, promovendo uma antecipação dos fatos.

A ambiguidade é obtida principalmente pelo caráter abjeto provocado pelas imagens dos corpos decapitados e pelo galho da roseira enfiado em Maria. Para Julia Kristeva (1985, p. 4), a dinâmica da abjeção é constituída pelo presente tecnológico dos simulacros em cadeia na medida em que suas

imagens eletrônico-midiáticas desintegram o mundo num caótico fluxo de formas e aparências. Não se trata somente de repulsão física pela falta de limpeza ou saúde, mas sim pelo que perturba a identidade, o sistema, a ordem.

O abjeto é aquilo que não respeita fronteiras, posições, regras, e se apresenta como o meio-termo, o ambíguo, o compósito, numa espécie de interface que simultaneamente fascina e repele, incomoda e alivia; causa desconforto, nojo e revolta, ou seja, —abjeção é, sobretudo, o entre, a ambigüidade. (KRISTEVA, 1985, p. 4)

Ainda, segundo Kristeva (1985, p. 2), a abjeção se constitui com base na necessidade do indivíduo — que nasce em conjunção total com o mundo — de demarcar os limites entre ele como sujeito e o mundo. Nessa demarcação, o indivíduo procura descartar aquilo que não faz parte de si mesmo, como a comida, as fezes, a urina, o vômito, o suor e outros fluidos corporais.

No limite dessa exclusão se encontra a abjeção presente no modo como uma pessoa se encontra na presença de um cadáver, o qual ao mesmo tempo atrai e repele o indivíduo: a pessoa quer ir embora, mas algo mais forte que ela parece impulsioná-la a ficar, ou seja, enquanto uma parte dela recusa-se a confrontar a realidade, outra a pressiona nessa direção (KRISTEVA, 1985, p. 4).

Para Noëlle McAfee (2011, p. 47), a presença do cadáver estabelece que a fronteira entre a morte e a vida está quebrada e a morte infectou o corpo. Frente a frente a essa experiência, o sujeito percebe a fragilidade da própria vida. O cadáver é a lembrança abjeta de que meu ser irá um dia “desaparecer”. O abjeto faz com que o sujeito perceba a fragilidade de suas próprias fronteiras, constatando a condição problemática e provisória de sua existência.

Nos corpos decapitados, os espectadores encontram ainda, antes de começarem a assistir a peça, um claro exemplo da atração e repulsa frente ao cadáver e sua relação com a morte, talvez o principal questionamento abordado pela corrente filosófica conhecida como Existencialismo. Nesse sentido, a morte, assim como outros aspectos inerentes à condição humana, como a solidão e a angústia, entre outros são fonte de reflexão sobre o sentido da vida.

A questão da constituição ontológica de ‘fim’ e ‘totalidade’, obriga a tarefa de uma análise positiva dos fenômenos da existência até aqui

postergados. No centro destas considerações, acha-se a caracterização ontológica do ser-para-o-fim em sentido próprio da presença e a conquista de um conceito existencial da morte. (HEIDEGGER, 2001, p. 17)

Para Heidegger, como vimos, o homem em sua estrutura existencial é o ser-no-mundo, um ser que traz em si a capacidade de angustiar-se, de contemplar toda sua estrutura existencial, além de temporal. Uma temporalidade que é revelada na mortalidade inevitável, uma condição existencial que é impossível de evitar.

A partir desta expectativa, a morte deve ser um “projeto” de vida, e que ocorre também através da morte de outros. Fazer uma analogia da morte dos outros e aplicar o que aprende ao seu próprio caso, talvez fosse uma maneira de totalizar a existência. Porém, encontra-se aí um problema que impossibilita esta experiência. A morte de outros é o fim do mundo deles: “em sentido genuíno, não fazemos a experiência da morte dos outros, no máximo, estamos apenas ‘junto’” (HEIDEGGER, 2001b, p. 19). Para o filósofo alemão, a morte é a única coisa que não podemos fazer pelo outro, a morte não pode ser objetivizada em seu sentimento de angústia que, ao contrário do medo, não tem objeto determinado. A angústia é a angústia do nada, do fato que deixaremos de existir visto que nem sempre existimos.

Conforme Benedito Nunes (1992, p. 16), o que Heidegger quer afirmar é que desde o princípio o Dasein (termo utilizado para designar o ser) está pré-determinado pelo seu fim, uma posição perfeitamente de acordo com o antigo provérbio alemão que afirma: “basta o homem viver, que já é bastante velho para morrer”. Então a morte é esse fim “como possibilidade da impossibilidade”. Estamos diante do não-ser como essência da existência. Eis em que consiste o ser-para-a-morte.

Os corpos que perderam as cabeças remetem para o abjeto como aquilo que é deixado de fora no processo totalizador que transforma as sensações momentâneas e diversas do corpo numa imagem do corpo unificada. Gail Weiss (2011, p. 42), interpretando Kristeva, afirma que aquilo que é “perdido” ou aquilo que resiste à incorporação na imagem do corpo é também, precisamente, aquilo que torna possível uma imagem coerente do corpo.

Dessa forma, a instalação de Haddad demonstra uma condição de existência do indivíduo, uma vez que este está constantemente em contato com suas excrescências e com a morte. O abjeto é o conhecimento de que os limites e fronteiras do corpo são na realidade projeções sociais, ou seja, efeitos de desejo, não naturais. A instalação testemunha a precária apreensão do sujeito sobre sua própria identidade, uma asserção de que o sujeito pode escorregar para o caos impuro do qual ele é formado (GOZS citado em WEISS, 2011, p. 49).

Não podemos deixar de mencionar também o valor simbólico da rosa, que está geralmente relacionado com o sangue. Ad de Vries (1974, p. 391) relata que, numa lenda grega, Adonis machucou sua perna numa rosa (naquele tempo todas eram brancas), fazendo com que algumas delas adquirissem a tonalidade vermelha. A rosa também pode adquirir o significado de centro místico, coração, jardim de Eros, mulher amada e emblema de Vênus, que se desdobram nos aspectos do amor espiritual e da pura atração sexual (CIRLOT, 1969, p. 402).

Em termos de concretização cênica e receptiva propriamente dita, outro elemento importante que vai criar o distanciamento em *Virgolino e Maria* é a elaboração de um prólogo para o espetáculo. Assim como em Brecht, a peça se inicia com essa parte introdutória que assume a função de exposição e, no caso do teatro épico, tem a tarefa de romper a ilusão de uma representação dramática. Um locutor em *off* avisa que a história que será contada fala de um grupo de bandoleiros na madrugada e sobre Volta Seca, o mais jovem cangaceiro de Lampião:

OFF: Ninguém se lembra de um baixinho simpático e de cara fechada chamado Antônio dos Santos, mas todos já ouviram falar com certeza do famoso Volta Seca, o mais jovem dos cangaceiros de Lampião.

Nessa gravação, estão fixadas na voz de Volta Seca e, na maior pureza de suas origens, as cantigas do grupo de bandoleiros que por tantos anos assolou o sertão nordestino. Começamos pela madrugada vermelha radiando no acampamento: “Acorda, Maria Bonita [...]”³².

³² Transcrito da gravação do vídeo do espetáculo *Virgolino e Maria* gentilmente cedido pela produtora Paula Salles.

Ainda dentro de uma estética formal brechtiana, o espetáculo é aberto com a entrada dos contrarregras no palco, batendo palmas, cantando *Acorda, Maria Bonita* e convidando o povo para acompanhá-los na música, seguindo a tendência contemporânea de privilegiar o público e convidá-lo a ser o seu interlocutor. Esse prólogo é construído de forma a “esquentar” o espaço de atuação, elemento que Haddad incorporou das suas experiências com o teatro de rua:

Quando começamos ir para a rua, praticamente não havia teatro de rua no Brasil. Nosso referencial eram os camelôs e os artistas de rua; eram aqueles camelôs que vendiam mágicas, vendiam remédios para calo e mil outras bugigangas. Nós o observávamos enquanto faziam teatro para vender suas mercadorias: como seguravam a roda, como “esquentavam” o espaço de atuação, como brincavam com o público — um público que eles, em momento algum, ignoravam, pois sabiam que ele só permaneceria para assistir às suas demonstrações se soubesse conquistá-lo. (HADDAD, 2001, pp. 155-156)

Essa aproximação com o público foi somente obtida na apresentação realizada no Tucarena, um típico teatro de arena; pois no espetáculo realizado durante o festival de Curitiba de 2008, a encenação em palco italiano³³ não conseguiu obter o mesmo resultado, pois:

O teatro de rua exige total liberdade, pois ele é elaborado para atingir todas as classes sociais. A cenografia do teatro de rua está próxima da platéia, no palco italiano ela fica irremediavelmente mais dramática, como aconteceu na apresentação de Curitiba. A arena é o local natural dela, e assim como num jogo de futebol, a platéia em volta também tem o direito de participar. A cena em palco italiano foi desenvolvida para a burguesia. (HADDAD, 2009)

Além disso, o teatro de arena privilegia a “presença” do público, pois:

Às vezes, o eu locutor é o único a falar; o eu ouvinte permanece, entretanto, presente; sua presença é necessária e suficiente para tornar significativa a enunciação do eu locutor. Às vezes também o eu ouvinte intervém para uma objeção, uma pergunta, uma dúvida, um insulto. (BENVENISTE apud PAVIS, 1999, p. 247)

³³ No palco italiano geralmente situa-se mais distante e numa posição acima da plateia. Ele é construído como se fosse a moldura (quarta parede) de um quadro onde os atores vão atuar..

Em seguida, os contrarregras começam a desembulhar uma espécie de pacote de lona amarela, de onde surge um palanque de madeira dobrado, com um poste na sua parte lateral, conforme figura 9.

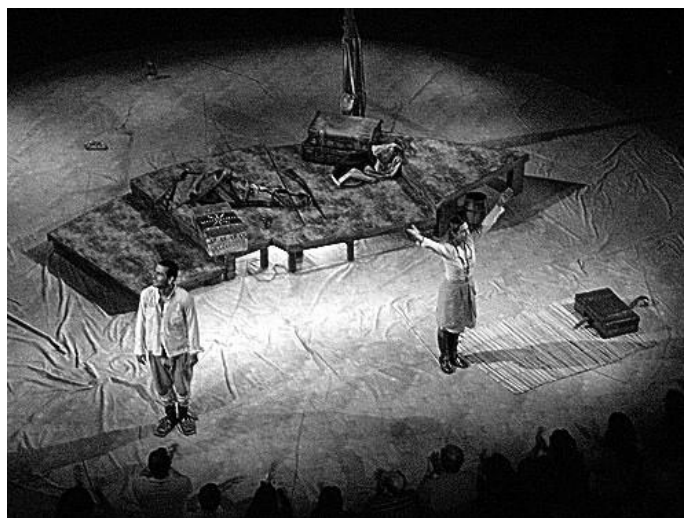


FIGURA 9. O “ataúde palanque-barco” de *Virgolino e Maria*

A movimentação dos contrarregras no palco traz imediatamente a figura típica no metateatro brechtiano, que declara ao público a suspensão da ilusão, ao apresentar pessoas reais que entram no palco e começam primeiramente a desmontar um pacote que se constituirá numa parte do próprio cenário – um palanque (estrado com degraus, para espectadores de festas ao ar livre) com uma espécie de mastro na sua borda esquerda –, numa alusão de que é preciso primeiro desconstruir o mito para depois tornar a construí-lo, como veremos no decorrer desta análise.

O palanque com seu mastro remetem imediatamente à figura de um navio, o que parece estar de acordo com o pesquisador francês Jean Orecchioni (citado em MELLO, 2005, p. 47), que identificou o uso de expressões náuticas em versos populares nordestinos. Conforme já mencionado anteriormente, para o pesquisador, as expressões “desmastreado” (desorientado, desequilibrado) e o verbo “navegar” (no sentido de longa caminhada sem destino) são heranças dos primeiros colonizadores portugueses que atravessaram o oceano.

O contraste entre o navio e o fenômeno do cangaço, entre a abundância da água marinha em contraposição à seca do sertão, remete à própria

concepção aberta do espetáculo que possibilita uma série de interpretações. Entre esta imensa gama de interpretações simbólicas ligadas à imagem do navio, encontramos uma na obra *A água e os sonhos* (2002), de Gaston Bachelard, que trata da relação existencial entre a morte e a água. Ao pensar quem teria sido o primeiro homem a se lançar ao mar, o filósofo francês discorre se não poderia ter sido um homem já morto o primeiro navegador. Ele indaga se antes que os homens confiassem o suficiente neles próprios para se lançarem às águas não teriam enviado ataúdes ao mar. Nesse sentido, o primeiro marujo é o primeiro homem vivo que foi tão corajoso como um morto (BACHELARD, 2002, p. 74).

O cenário elaborado por Haddad remete a uma série de relações entre ataúde, palanque-barco e água e, traz consigo uma série de interpretações, entre elas a de que as personagens concretamente já morreram: morte anunciada pelos bonecos decapitados dos cangaceiros no saguão do teatro. O ataúde-palanque-barco também pode possuir a conotação do eterno retorno, pois conforme verificaremos através da imaginação material de Bachelard na seção 4.3, a água, por onde se move o barco (em alguns lugares o próprio ataúde), traz em si tanto o símbolo maternal, relacionado ao útero materno, como o sepultamento. Para o psicanalista Carl Gustav Jung (citado em BACHELARD, 2002, p. 75) “o morto é devolvido à mãe para ser re-parido”.

Uma das estratégias utilizadas por Haddad para romper com a perspectiva dramática da produção de Mendes foi evitar o excesso de realismo, não apresentando as personagens com roupas de cangaceiro e com as características físicas de Maria Bonita e Lampião:

Quem o visse, gelava. Mais ainda, depois da morte do irmão Antônio, quando abandonou os cabelos ao crescimento e as unhas se lhe formaram garras recurvas, aduncando-se, como bicos numerosos de aves esfaimadas. (MACEDO, 1975, p.15)

Desse modo, a escolha de Mendes por um figurino típico do cangaço traz consigo toda uma referência às personagens míticas dos cangaceiros, resultando numa espécie de agrilhoamento dos atores às suas personagens, impossibilitando uma encenação mais livre. Já numa direção praticamente contrária, a *performance* dos atores em *Virgolino e Maria* é percebida, num

primeiro momento, como quase que totalmente desprovida de uma memória histórica, como se o passado já não tivesse condições de dizer mais nada. Porém, aos poucos, vai-se constatando que existe uma ligação própria com este passado, o que acontece num movimento interno, na gestualidade dos atores. Assim, Haddad trabalha as personagens – históricas e conhecidas do público em geral - numa direção brechtiana que propõe:

O comportamento das personagens dentro destes acontecimentos não é, pura e simplesmente, um comportamento humano e imutável, reveste-se de determinadas peculiaridades, apresenta, no decurso da história, formas ultrapassadas e ultrapassáveis e está sempre sujeito à crítica da época subsequente, crítica feita segundo as personagens desta. Esta evolução permanente distancia-nos do comprometimento dos nossos predecessores [...]. (BRECHT, 2005, p. 110)

Como podemos verificar na figura 10, tanto o ator Marcos Palmeira como a atriz Adriana Esteves estão trajando um figurino que não pode ser vinculado aos trajes típicos dos cangaceiros, pelo menos de uma forma imediata. O figurino de Palmeira é constituído de uma camisa tipo “social”, cinturão, calça meio bombacha. O ator usa cabelos curtos e óculos translúcidos, características também diversas da imagem de Lampião. Adriana Esteves, por sua vez, traja um vestido de florzinhas muito discreto, xale e usa botas de couro.



FIGURA 10. Marcos Palmeira e Adriana Esteves

No início da primeira cena, dentro dos recursos do distanciamento brechtiano, Marcos Palmeira adentra o palco com uma mala de viagem na mão, o que mais uma vez remete ao barco e à morte, seguido por Adriana Esteves que traz uma máquina de costura em sua mão. Ambos entram dançando como que ensaiando os passos de um forró. A entrada silenciosa

dos atores no palco produz as suas presenças numa situação que Gumbrecht (2010, p. 140), chama de epifania:

Com “epifania” não quero dizer, de novo, simultaneidade, tensão, oscilação entre sentido e presença; quero dizer, sobretudo, a sensação citada e teorizada por Jean-Luc Nancy, de que não conseguimos agarrar os efeitos de presença, de que eles — e, com eles, a simultaneidade da presença e do sentido — são efêmeros

A aparição de Marcos Palmeira e Adriana Esteves no início da peça marca a dimensão espacial da epifania. Para Gumbrecht (2010, p. 141), a epifania pode ser encontrada nos autos sacramentais de Calderón de La Barca que estão repletos de indicações para que “surjam”, “sejam erguidas” ou desapareçam formas materiais, e para que os corpos “cheguem perto” dos espectadores e depois se “afastem”.

Assim como no teatro Nô e Kabuki, da tradição japonesa, os atores surgem do nada e esta aparição ocupa mais tempo do que pode ser considerado “normal”, pois esta aparição se dá dentro de um status de evento em que não sabemos “o que”, “quando” ou “se vai ocorrer”, e “se ocorrer” com “qual forma e intensidade”.

Segundo Denis Guénoun (2004, p.133), no teatro contemporâneo os atores não mais buscam a produção de identidades narrativas, mas sim a existência cênica, a existência física, a exibição do próprio corpo não como a adequação a uma imagem, e sim na forma de uma integridade.

O movimento livre com que os atores vão se conduzindo ao redor do palanque-barco traz a percepção de que no palco estão atores realizando suas *performances*, pois eles expõem ali suas próprias existências:

O teatro, hoje, está desnudado, consiste no jogo da apresentação da existência em sua precisão e verdade. [...] exige que esta apresentação encontre a sua fonte e sua origem íntima no confronto entre existência e poesia. O teatro é o jogo deste existir que oferece ao olhar o lançar de um poema. (GUÉNOUN, 2004, p. 147)

Em seu aspecto de produção da presença, o teatro opera da seguinte maneira: lança-nos o poema, bem à frente dos nossos olhos, não apenas como uma coleção de signos e significados e sim como uma existência, visto que a exposição teatral é a aventura de uma existência brincada, jogada, entregue ao

olhar; e então, sob a batuta do poema chama a plateia para compartilhar essa experiência comum.

Uma nova música — uma síntese entre a música erudita e as tradições populares — é tocada pelo Quinteto Armorial, enquanto o casal de cangaceiros vai pendurando os adereços, as bolsas de couro e o lampião no “mastro”, ao lado das malas e do barril que complementam o cenário. Os atores, sempre no ritmo de uma dança e numa movimentação lenta e contínua pelo palco vão fazendo notar as suas presenças pela plateia. Essa *performance* inicial está inserida numa estética teatral contemporânea que, de acordo com Lehmann (2007, p. 164), explicitou o campo do real como permanentemente “co-atuante”, tomando-o factual e não apenas conceitual, entretanto objeto não só da reflexão — característica do romantismo —, mas da própria configuração teatral.

A música é subitamente interrompida por um *blackout*, permanecendo apenas um “ruído de fundo”, sertanejo, denotado pela zoadá dos bichinhos da madrugada e do cricrilar dos grilos. Em seguida, a iluminação volta na cor roxa, o que sugere um lusco-fusco que só será definido como um crepúsculo matutino no decurso da cena por intermédio da luz que, lentamente, vai clareando, passando do roxo para uma tonalidade amarela. Essa iluminação inicial vai desvelar um cenário já conhecido pelo público: o tablado no centro do palco com seu mastro, um banco à sua direita e uma mala no palco à esquerda.

Duas meias-luas montadas acima do tablado e algumas estrelas ali desenhadas, as quais não tinham grande destaque no cenário antes da iluminação, ganham vida com as luzes azuis dos holofotes. Todo cenário foi concebido sem buscar qualquer verossimilhança e sem a necessidade de criar um ambiente adequado à prática de uma ilusão dramática, podendo-se atribuir o papel dominante da função aos atores.

O trabalho dos *performers* se inicia em meio a essa penumbra onde se encontra, sentado, Lampião. Maria aparece caminhando pelo lado contrário. Lampião sente a presença, mas não a identifica, examina e por fim reconhece sua mulher: “Quando é que tu vai aprender a não se achegar por trás, se espreitando?” (B, p. 1).

Maria senta-se num banco no tablado e Lampião está de pé no palco. Olha para Maria que está de xale na madrugada fria do sertão: “Se eu pedir pra tu fazer o café, tu faz?” (B, p. 2). O movimento livre dos atores permite que eles, mesmo numa situação de um diálogo dramático, possam encenar por meio de suas presenças:

O primeiro “trabalho” do ator, que não é trabalho propriamente dito, é o de estar presente, de se situar aqui e agora para o público, como um ser transmitido ao vivo, sem intermediário. [...] É uma marca do ator de teatro que eu o perceba “de cara” como materialidade presente, como “objeto” real pertencente ao mundo externo [...]. (PAVIS, 2005, pp. 52-53)

Tal situação faz com que a locução dos atores passe a ser acentuada como alocução ao público, e os seus discursos, que são de pessoas reais, revelam-se mais como dimensão “emotiva” da locução do ator do que como expressão da emoção da personagem representada por eles. Por esse viés,

[...] a situação teatral não é meramente acrescida à realidade autônoma da ficção dramática, mas se torna ela mesma uma matriz em cujas linhas de energia se inscrevem os elementos das ficções cênicas. O teatro é enfatizado como situação, não como ficção. (LEHMANN, 2007, p. 212)

Na sequência, sempre com uma movimentação livre e espontânea, Virgolino e Maria estão em posições opostas do palco, tendo o tablado entre eles. O cangaceiro passa a mão na nuca como que pensando: “Carece não. Daqui a pouco tu vai. Depois. Fique aí” (B, p. 3). Lampião senta no estrado e ri olhando para Maria – que se sentou na ponta direita do tablado –, e ela pergunta: “Está rindo de quê? Todo calado... Cabreiro” (B, p. 4).

Uma música de sanfona ao fundo prepara a mudança de cena com os dois se aproximando e Maria acompanhando o olhar de Virgolino para o céu: “Está vendo se cai do céu algum macaco da polícia? Como era o nome do balão que tu disse? O que eles usa pra pular do avião” (B, p. 5). Virgolino mexe suavemente no cinto, levanta e gesticula com as mãos nervosamente:

VIRGOLINO. Pára-queda...

MARIA. Aí só eu vendo pra acreditar se aparava mesmo uma queda dessa. Tem nêgo que cai dum trepado alto, quebra o pescoço, morre. Quanto mais do céu.

VIRGOLINO. Diz que apara.

MARIA. Só se eu visse. Esse povo de revista inventa tudo.
Um silêncio. (B, p. 6)

Ainda nessa passagem, um elemento formal que merece ser destacado é o “silêncio em formato de pausa” que, ao ser utilizado diversas vezes no texto, ganha em Haddad contornos diferentes da produção de Elisa Mendes. Em *Virgolino e Maria*, essas pausas se tornaram muito mais do que simples figuras da retórica para se transformarem em momentos de reflexão da plateia. A pausa, assim como a interrupção que funciona muitas vezes como o próprio interlocutor, pode ainda ocasionar um distanciamento na plateia. Uma frase anterior proferida pela personagem não encontra uma réplica, mas somente um espaço vazio, determinando a impossibilidade do diálogo e, portanto, da linguagem como fonte de qualquer e todo conhecimento.

Para Lehmann (2007, p. 148), o resultado dessas “pausas” é a quebra da unidade temporal num jogo em que prevalece a densidade de signos para mais ou para menos, numa dialética de pletora e privação, de cheio e vazio, onde o silêncio, a lentidão, a repetição e duração em que nada acontece, a pouca ação e as grandes pausas dão o ritmo da apresentação. O teatro contemporâneo trabalha com o silêncio fazendo com que o espectador encontre algo produtivo com a pouca matéria oferecida. Ao refletir sobre essa escassez de material, Lehmann cita o pintor Pablo Picasso (citado em LEHMANN, 2007, p. 148): “Se você pode pintar um quadro com três cores, pinte com duas”.

Ainda, no início do espetáculo, um Virgolino hesitante faz um esforço tremendo para justificar uma possível exclusão da companheira de uma fotografia que planejava tirar junto aos seus bandoleiros: “Os cabra, que eu digo, é vocês tudo, todo mundo” (B, p. 6), o que resulta em risos na plateia. Maria – que está começando a pentear o cabelo olhando num pequeno espelhinho – responde: “Pois eu não sou cabra seu, não” (B, p. 6), fazendo com que a plateia ria novamente.

Esse movimento de riso, que não conseguimos identificar na montagem de Mendes, é fundamental na diluição da dramaticidade do espetáculo como na sequência da discussão sobre a fotografia do bando. Lampião tenta se desvencilhar do assunto declarando que não iria bater retrato para macaco velho rindo, obtendo como resposta uma interpelação irônica da sua mulher:

“Mostra aí, como é que tu faz” (B, p. 6) e continua até a complementação de Lampião: “Já disse que não gosto de foto” (B, p. 6), o que novamente cria uma situação de riso na plateia.

O caráter abjeto de algumas passagens vai também causar o riso do público, como no momento em que Maria chama Lampião de velho, cego e aleijado: “Vou lá gostar de um perna fina desse... Canela de veado!” (B, p. 7), ou ainda no sonho tão falicamente agressivo e abjeto que Lampião conta para Maria: “Sonhei com nós dois morto. As cabeça separada do corpo. Tu com um negócio enfiado dentro” (B, p. 35).

As considerações do pesquisador Jack Limon (2000, p. 13) sobre a comédia *stand-up*, nos permite inferir que as passagens acima relatadas são claros exemplos de que uma piada só pode ser engraçada como uma revelação do que a plateia secretamente deseja, ou seja, uma crítica direta a um deficiente físico e a introdução de algo na vagina de uma mulher são situações que, ao mesmo tempo, criam sentimentos de repulsa e também movimentos de atração.

A possibilidade da encenação de *Virgolino e Maria* de provocar o riso da plateia se opõe à encenação de *Auto de Angicos*, que se apresenta sempre sob uma determinada pressão. O riso provocado pelas personagens de *Virgolino e Maria* na direção de se evitar um excesso de dramaticidade vai ao encontro a um teatro brechtiano que rompe:

[...] com toda uma gramática tradicional, recusa ilusão, não oculta que é teatro, que reconstitui acontecimentos sem pretensão de fazê-los passar por verdade, faz da teatralidade sua linguagem e sua razão de ser, assume objetivos sociais concretos, desenvolve sua estrutura no sentido de aprofundar as contradições e os fatos reproduzidos, acentuando a análise do real, e desta forma modifica radicalmente a sua função na comunidade. (PEIXOTO, 1981, p. 69)

Porém, o teatro de Brecht, além de buscar ofertar uma verdadeira reflexão sobre a sociedade para o indivíduo, tem também o objetivo de divertir, uma vez que:

O teatro consiste na apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados no mundo dos homens que são reproduzidas ou que foram, simplesmente, imaginados; o objetivo dessa apresentação é divertir. Será sempre com este sentido que

empregaremos o termo, tanto ao falarmos do teatro antigo como do moderno. (BRECHT, 2005, p. 127)

Outro aspecto interessante de ser analisado é o processo em que alguns signos, quase imperceptíveis durante a análise textual, adquirem um novo significado a partir da encenação. Tais signos assumem novas colorações e saltam aos nossos olhos como “punctuns”³⁴, não de forma definitiva e indiscutível, mas com outra significação oferecida pela produção de presença:

Nesse sentido, não apenas a presença humana altera os mecanismos de percepção, mas também os objetos cuja existência está relacionada com todos os processos que a presença destes acarreta no corpo humano (GUMBRECHT, 2010, p. 39).

A “produção de presença” dos objetos em Virgolino e Maria tem um ótimo exemplo na mala que é trazida para o palco por Virgolino e chutada quando ele declara, num momento de raiva, que: “Porque dinheiro também eu tenho igual bosta de cabra em curral velho” (B, p. 7). A mala, que adquire em certos momentos o papel de protagonista, volta ao foco da cena quando Maria – ao discutir com Lampião a sua necessidade de vingança – pergunta quantos chocalhos dá pra fazer com o ouro que Lampião tem guardado (B, p. 24). O cangaceiro abre a mala que está no chão e tira o ouro. A mala ainda pode ser interpretada tanto como a vontade de Maria de ir embora do cangaço: “Vamo parar nós dois. Vamo embora, cuidar da vida” (B, p. 12), como com a premonição de Virgolino que, desde o começo da peça, já pensa em afastar Maria de Angicos. E ela, já quase no final da peça, percebe a trama: “Tu tá fazendo isso só pra eu ir embora” (B, p. 32).

Porém, sem sombra de dúvida, o objeto que traz a maior relação com a presença de Virgolino é o lampião de querosene. Numa das cenas que antecipam o final, Virgolino apanha o lampião no mastro para entregar a Maria Bonita, enquanto tenta convencê-la a partir, seguindo a sua premonição da chegada das patrulhas volantes no amanhecer: “Tu tem um vestido à paisana

³⁴ O conceito de *punctum* elaborado por Barthes, a partir da observação de fotografias, pode ser definido através do contraste deste com o conceito barthesiano de *studium*. Enquanto o último se apresenta como um “olhar” para uma foto com certo interesse geral e que pode envolver uma emoção razoável (que pode ser exemplificada como “eu gosto”), o elemento *punctum* quebra o olhar *studium*, visto que não é o observador que vai procurá-lo. É ele que salta tal qual uma seta a trespassá-lo. O *punctum* de uma fotografia é o acaso que fere (mas também mortifica e apunhala), é algo que “se ama” (Barthes, 2000, pp. 15-25).

aí, que eu sei” (B, p. 31). Em seguida, ele se aproxima e empurra a companheira para que ela vá se arrumar para ir embora. A cangaceira não se move e estranha a pressa com que Lampião quer que ela vá. Então, sobe no tablado e olha fixamente para Lampião que está lá embaixo no palco: “Tu tá mentindo” (B, 32).

O lampião, com suas características ígneas e luminosas, apresenta uma simbologia que faz parte da própria figura de Lampião: ao dar o lampião a Maria, entrega a ela a luz. Entretanto, conforme Bachelard (1999, p. 61), a luz somente “brinca” e ri” na superfície das coisas, pois só o calor penetra. A necessidade de penetrar, de ir ao interior das coisas, dos seres, é uma sedução do calor íntimo do fogo.

Assim, através do calor íntimo vindo do fogo do lampião, Maria consegue descobrir que Lampião está mentindo. Esse início de desconfiança vai ocasionar uma briga que quase causa a morte de Maria, mas que será resolvida também pelo fogo, um fogo fortemente sexualizado resultante da relação sexual que, como vimos no texto-fonte de Marcos Barbosa, acontece entre Virgolino e Maria.

A produção de presença também pode ser obtida, segundo Gumbrecht (2010, pp. 125- 127), através do afastamento da cotidianidade por meio de atos que nos separam da rotina temporariamente, fazendo com que a experiência estética nos faça transcender o dia-a-dia por meio da percepção da “presença”. Para o filósofo alemão, não existe nada mais edificante do que esses momentos e refere-se a eles como “momentos de intensidade”, que trazem o apelo específico, as razões que nos motivaram para uma visão de uma experiência estética e a exposição de nossos corpos a este potencial.

Esse tipo de momento pode ser encontrado na violência sofrida por uma das vítimas de Lampião, experiência relatada por Maria: “Castigo dele era morrer. Pronto. Não tinha que arrancar os olho do homem, ele ainda vivo, gritando, não. Depois ainda estourou a bala os dois olho largado no chão... Pra quê?” (B, p. 23). Nessa cena, em que é narrado um fato de extrema intensidade, o assassinato de um sertanejo por Lampião, é relevante notar que o xale de Maria está largado no chão ao lado dela. Durante toda a função, o xale empresta uma importante mobilidade aos movimentos de Adriana Esteves em seu deslocamento pelo palco, mas nesse momento está imóvel assim como

o corpo assassinado: “Tanto que eu gritei pra tu... Tu nem me ouviu. Tu nem me ouviu gritar”. Longo silêncio. (B, p. 23).

A situação narrada guarda certa distância da experiência estética dos dias comuns, visto que no dia-a-dia normalizamos a estética pela ética e acabamos por perder a intensidade da ocorrência, uma vez que, ainda conforme Gumbrecht (2010, p. 130), a estética e a ética não podem ser compatíveis nesse tipo de experiência limite, pois ao adaptar a intensidade estética para os requerimentos éticos acabamos por diluir a intensidade desta percepção.

O conceito do eterno retorno elaborado por Friedrich Nietzsche, já aferido no texto de Barbosa, ganha força na imagem de um colar, em que está pendurado um pequeno vidrinho de veneno, que o cangaceiro oferece a Maria. O colar que, em sua forma circular, pode ser comparado ao anel, é interpretado pelo filósofo Martin Heidegger (2002, p. 88) como o símbolo do “eterno retorno nietzscheano”. Para Heidegger, o “círculo” é o sinal do anel, cuja curvatura volta sobre si mesmo e desse modo alcança sempre o eterno retorno do igual.

Na continuidade, após Lampião ter desistido de convencer a mulher a ir embora, inclusive ameaçando-a de matá-la com uma faca, Maria se revolta e agride o cangaceiro. A agressão é o motivo para o revide e o início de uma briga corpo a corpo que cessa no momento em que Lampião põe a mão na cintura da companheira. Ele abre a braguilha de sua calça e tem uma relação sexual com Maria que é seguida de um abraço fraterno.

Aqui, novamente podemos verificar a presença sendo produzida através da característica da apropriação que o homem faz do mundo, uma apropriação que pode ser notada no ato de sexual entre Lampião e Maria Bonita. A apropriação do mundo, conforme vimos na montagem de Mendes, para Gumbrecht (2010, p. 114) pode ser obtida de duas formas: através da antropofagia ou teofagia – comer o corpo e beber o sangue de Cristo – no sentido de torná-lo algo tangível, um ser-no-mundo, ou através da “penetração” de coisas e corpos, ou seja, contato e sexualidade entre corpos, agressão, destruição e assassinato.

O casal continua o jogo dramático até que na sequência final da peça a platéia ouve em *off* o barulho de cães e de tiros de metralhadora. Lampião saca a arma e começa a cantar a música *Mulher rendeira*, sendo rapidamente

assassinado. Maria, ao perceber a morte do companheiro, passa a caminhar desorientada em volta do palanque-barco até que ocorre um rápido *blackout*.

Na volta da iluminação, no centro do palanque-barco jazem os corpos de Virgolino e Maria. Maria está em cima do corpo do marido e, diferentemente, do texto-fonte, os corpos não estão decapitados, nem o cadáver de Maria está com uma vara enfiada na vagina. A sonoplastia traz para o palco a música *Incelença*, de Dorival Caymmi. O canto fúnebre é cantado por coro formado por rezadeiras.

Uma incelença entrou no paraíso
 Uma incelença entrou no paraíso
 Adeus, irmão, adeus
 Até o dia de Juízo
 Adeus, irmão, adeus
 Até o dia de Juízo

A morte, aqui, mais uma vez acaba por ser relacionada com a água, dada a grande ligação que possui o compositor baiano com o mar. Mas, também não podemos deixar de confrontar a morte com a própria terra e os dizeres bíblicos “da terra vieste, para a terra voltarás”. Haddad vai resolver essa possível ambiguidade no final da peça através do barro, uma mistura da terra com a água.

Durante a execução da música, os contrarregras entram em cena e começam a empacotar o palanque junto com os corpos dentro dele. Eles iniciam unindo as duas laterais, o que pode ser entendido como um livro que se fecha no fim da história. Depois, levantam e dobram a lona frontalmente sobre o palanque e, terminada a operação, posicionam-se ao lado do cenário empacotado. Durante essa operação, os atores – que saíram na semi-penumbra da cena –, trocam-se atrás do cenário empacotado.

A música continua a ser cantada e os contrarregras pegam os chapéus de couro e as armas que estão pendurados no “mastro”, vestem em si mesmos, e acabam de fechar o cenário.

O casal de personagens sai então de traz do pacote-cenário com roupas de cangaceiros, conforme figura 11. Maria Bonita se aproxima da frente do cenário empacotado pela esquerda enquanto Lampião vem pela direita. Ambos já estão municiados com os seus rifles e recebem dos contrarregras os

chapéus de cangaceiro. A lente direita dos óculos de Lampião está agora escura.

A seguir, os dois cangaceiros se dirigem para o meio do palco e ficam estáticos, lado a lado, de frente para a plateia. A volta das personagens paramentadas com a vestimenta típica do cangaço sugere a remitificação do casal cangaceiro, uma remitificação que, embora tenha sido evitada em toda a encenação, encontra-se fixada no imaginário popular.



FIGURA 11. Remitificação de Lampião e Maria Bonita

Essa sugestão de remitificação fica ainda mais evidente se verificarmos que o casal cangaceiro se encontra na mesma posição e com as mesmas características das imagens de barro confeccionadas pelo artesão Mestre Vitalino de Caruaru, como pode ser constatado na figura 12.



FIGURA 12. Imagens de barro de Mestre Vitalino

Nessa perspectiva, o espetáculo de Haddad, que se inicia com o desembrulhar do cenário que havia sido embrulhado no espetáculo anterior, no sentido de “retornar”, encerra-se com a volta do casal de cangaceiros ao palco, iconograficamente ligados aos bonecos de barro de Mestre Vitalino, depois de terem sido assassinados pela polícia volante, reafirmando a ideia do eterno retorno

O retorno (aparição) das personagens caracterizadas de cangaceiros remete não somente ao eterno retorno já analisado, mas também a própria produção de presença na analogia à obsessão do período final da sociedade medieval pelo tema da ressurreição dos mortos.

Numa cultura de presença, além de serem materiais, as coisas do mundo têm um sentido inerente (e não apenas um sentido que lhes é conferido por meio da interpretação), e os seres humanos consideram seus corpos como parte integrante da sua existência. (GUMBRECHT, 2010, p. 107)

A repetição das falas agora são feitas agora de uma maneira totalmente formal, sem emoção e de forma resoluto, pois o que importa agora é a presença:

MARIA. (*após um silêncio*) Só tu que sabe o que é certo.
 VIRGOLINO. Eu estou dizendo isso?
 MARIA. Não está, não?
 [...]
 VIRGOLINO. Tem vez que eu olho pra tu, eu fico imaginando.
 MARIA. Imaginando o quê?
 VIRGOLINO. Imaginando por que é que com tudo isso, tu ainda está mais eu.
 MARIA. Porque estou, Virgolino. Pronto. Não tem resposta pras coisa, não. Não pode é ficar parado. Não é tu que diz?
 VIRGOLINO. É.
 MARIA. Pois então? Não pode é ficar parado. Acabou-se.
Longo, longo silêncio.(B, pp. 37-38)

Com essa remitificação, Haddad traz de volta ao palco o próprio renascimento do mito. Para Régis de Moraes (1988, p. 9), esse (re) nascimento está relacionado tanto ao primeiro espanto do homem perante o seu universo, como à primeira palavra articulada por um ser espantado diante do seu cotidiano: “pois que, sendo o homem a sua primeira linguagem, no princípio foi o verbo... “e o verbo era Deus, estava com Deus”.

É importante observar que, apesar de toda a carga simbólica encontrada num mito, por muito tempo ele foi considerado algo ingênuo, apenas uma primeira forma do homem acessar uma realidade que se mostrava em sua complexidade. Já na contemporaneidade ele revela-se ao homem contemporâneo como dotado de uma multiplicidade de interpretações que vão desde a “simples” sabedoria da *physis* até a complexa compreensão da psique.

Para Constança Marcondes César (citada em MORAIS, 1998, p. 37), o mito é uma expressão simbólica cercada por imagens e por valores à espera de sua interpretação. Algumas dessas possibilidades de se interpretar o mito são comentadas em *O que é mito* (1985), de Everardo P. G. Rocha. Para Rocha (1985, p. 40-43), o pesquisador Malinowski usou uma abordagem funcional em que a mitologia é vista como um guia do cotidiano, uma bíblia para o funcionamento social. Nesse sentido, pode ser interpretado tanto como uma explicação para o conhecimento, como para a religiosidade e, sobretudo, como uma salvaguarda moral.

Outra possibilidade está na psicanálise, onde o mito se interioriza, passando a ser o reflexo de sonhos, desejos e devaneios. Nessa linha se destacaram Sigmund Freud e Carl Jung, sendo que o segundo foi o responsável por demonstrar que um mesmo conjunto de mitos e símbolos aparece nas várias sociedades ao redor da Terra.

No entanto, para Moraes (1988, p. 10), seja qual for a perspectiva, o fato é que o mito se coloca para os homens na contemporaneidade como uma esfinge que propõe: “decifra-me ou devoro-te”, no sentido de um questionamento em termos de significação do que significa a consciência mítica em si mesma, bem como no confronto do mito com a consciência contemporânea.

No momento final, no palco, não estão mais as figuras de Virgolino e Maria e sim o mito com todo o seu poder de sedução que só pode ser significado nas suas conotações carregadas de afeto. Assim, abrange uma totalidade que é dificilmente apreensível de modo direto e imediato pela consciência discursiva. O mito sintetiza, recorrendo ao símbolo, conteúdos que se referem às mais profundas aspirações do ser humano: sua sede de absoluto e de transcendência, sua deslumbrada busca de plenitude.

Ainda com relação ao mito de Lampião é importante notar que: “um mito vive em variantes e nelas se contém” (LÉVY-STRAUSS, 1955, p. 37). Para Anna Camati (2011, p. 310), o mito é sempre configurado como um modelo ideal aberto a variações, não havendo registro único de um mito e sim uma infinidade de versões, o que sugere que um mito deve ser definido pelo conjunto de todas as suas versões que abarcam os inúmeros textos escritos em diferentes mídias, linguagens e paisagens. Essas considerações críticas possibilitam a afirmação de que o espetáculo *Virgolino e Maria: Auto de Angicos* em sua realização também passou a fazer parte do mito de Lampião.

CONCLUSÃO

Enfim, chegamos ao final desta longa travessia de Lampião através de diversas narrativas, muitas delas representando posições antagônicas, tais como: um cavaleiro medieval cavalgando junto à sua amada pelas caatingas nordestinas, um revolucionário lutando contra a corrupção e violência do sistema sócio-político-geográfico da época, ou mesmo um simples bandido objetivando a obtenção de poder e riqueza. *Auto de Angicos* apresentou, a partir da engenhosidade das estratégias textuais utilizadas por Marcos Barbosa e das opções estéticas de Elisa Mendes e Amir Haddad, um Lampião como um ser humano complexo. Podemos afirmar que essa encenação comprova mais uma vez que o tema lampiônico não se esgotou e que ainda pode ser representado de maneira inovadora por diferentes manifestações artísticas.

Com o texto dramático *Auto de Angicos*, Barbosa evita que a peça se estereotipe como “mais” uma obra artística sobre Lampião, ao não expressar uma fala exclusiva do sertão e enveredar por uma narrativa que se desloca entre o arcaico e o moderno, o mito e a humanização, o atraso e o progresso. A não opção, por um desses pólos, permite que o texto dramático apresente uma visão plural, híbrida, indagadora, marcada pela ambigüidade e pelo signo da busca, da motricidade.

O texto de Barbosa absorve a leveza dos versos de cordel sem, no entanto, cair na fácil armadilha de elevar o cangaceiro à condição de herói, que se estabeleceu como uma quase unanimidade entre os cordelistas. Entretanto, se o texto se recusa a abordar o cangaceiro como um herói, também não o proclama simplesmente como um facínora, preferindo apresentá-lo como um ser humano: ao incorporar Maria Bonita como o contraponto da narrativa, o texto estabelece uma relação dialética repleta de afirmações, dúvidas e indagações.

A conversa entre o casal possibilita a constatação de uma permanente tensão de elementos, muitas vezes, contraditórios e aparentemente incompatíveis, como as dicotomias entre o bem e o mal, a paz e a violência, o amor e o ódio. Assim, a conversa entre o casal vai oscilando entre valores e opiniões que, se num primeiro momento, estão alocados em pólos opostos e antinômicos, vão se consolidando como complementares. O Lampião

dicotômico desaparece para dar lugar a um ser multifacetado que reage de acordo com a situação, pois ninguém é sempre a mesma pessoa, tal como nos ensina Heráclito quando menciona que não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, a vida é movimento e está sempre mudando.

Esta perspectiva, já presente no texto de Barbosa, de que o mundo e as pessoas estão em constante processo de mudança. Entretanto, essa versão ganha um certo colorido romântico na versão de Mendes, fica ainda mais acentuada na abordagem brechtiana de Haddad, no sentido de que o homem está sempre se desenvolvendo e pode se modificar. Nesse contexto, se Mendes desde o princípio da peça busca aproximar a personagem ao herói cangaceiro, Haddad se afasta, inicialmente, do mito de Lampião, que poderia representar uma verdade absoluta e traz para o palco o casal de cangaceiros como simples seres humanos.

Percebe-se que o *Auto de Angicos*, de Mendes, prioriza uma dialética que acaba por, de uma maneira cartesiana, trabalhar o espírito como superior à matéria, impossibilitando o jogo livre dos atores. Haddad privilegia a presença, a corporidade dos atores, o ser-no-mundo heideggeriano e pode dispensar a redução (eudética) hermenêutica de significado, como acontece com a entrada dos atores ao palco.

Haddad prioriza a interpretação de Lampião como um ser humano e não simplesmente como um signo, evidenciando a importância do corpo na produção de sentido a partir da sua experiência com o teatro de rua em suas diversas encenações de cortejos e autos pelas ruas do nosso país e que movimentam milhares de pessoas. A presença corporal dos atores em sua ocupação do espaço do palco torna ainda mais humano este Lampião que, sem estar vestido com as tradicionais vestimentas do cangaço, deixa de ser percebido quase que exclusivamente por uma relação de sentido, para se tornar tangível aos nossos próprios corpos, à nossa percepção. O resultado alcançado é uma estética teatral que não está totalmente baseada em significados pré-concebidos, mas sim em toda uma energia presente na força, intensidade e emoções trabalhadas pelos atores.

O teatro de Haddad se estabelece como um teatro energético que vai muito além da simples representação dos atores, ao trazer a energia da vida para o palco numa interessante mistura de ficção e realidade. O teatro

energético tornou-se possível graças à escolha da forma de atuar proposta por Haddad, que, certamente, tem sua origem no teatro de rua, onde o ator tem uma nova forma de “jogar” o jogo teatral, em que a sua personagem executa simplesmente a relação de mediação no jogo entre ele e a plateia. Nesse jogo, a ilusão deixa de ser o objeto dramático mais importante, que passa a ser agora a atuação concreta colocada em prática através dos movimentos, da voz, do comportamento, do corpo, da pele, do olhar, numa exibição que transborda presença e energia, características tão inerentes em todo ser humano. Os atores de *Virgolino e Maria*, em seus deslocamentos pelo espaço cênico executam uma *performance* que não necessita ser precisa, pois o homem não tem essa precisão tão sonhada pelos cartesianos, uma vez que é simplesmente a realidade de um corpo físico.

Nesse jogo, o gesto está bem distante da antinomia real ou fictício, pois o corpo do ator é, ao mesmo tempo, um ser humano e a imitação de um ser humano. Os gestos são trabalhados para não se tornarem espetaculares e são pouco observáveis, gestos que não são a codificação estereotipada de emoções, mas, sim, ações descontínuas, limitadas a eventos intensos, mais breves, porque não têm o objetivo de representar mimeticamente as situações reais.

A multiplicidade, a liberdade e a igualdade, características inerentes desse tipo de teatro, levantam a questão sobre a possibilidade do teatro tornar-se um instrumento de redenção e transformação social, possibilitando ao público encontrar no palco, nesse caso específico, não o casal mítico de cangaceiros, e, sim, duas pessoas de carne e osso discutindo problemas bastante comuns num relacionamento. Os espectadores acabam por perceber que Lampião, apesar de sua aura de herói assassino, é humano como eles e, mesmo apresentando diferenças, come como eles, sofre da mesma solidão, “faz amor” como eles. Essas semelhanças sugerem que, apesar de todos os avanços da ciência e progresso tecnológico, encontramos-nos num mundo que continua a ser injusto, violento e desigual, mas que é o mundo onde de fato vivemos. Entretanto, apesar do casal de cangaceiros ser apresentado como pessoas como nós, a verdade é que eles se tornaram personalidades históricas que seguem vivas no imaginário popular e, neste sentido, já não são mais pessoas comuns e, sim, entes encantados – verdadeiros mitos ou santos. Por

esse motivo, a volta das personagens para o palco após a morte traz com eles o retorno do próprio mito.

Por todas essas prerrogativas, podemos afirmar, com certeza, que o texto *Auto de Angicos* e, principalmente, o espetáculo *Virgolino e Maria: Auto de Angicos* podem ser considerados como marcos no teatro brasileiro contemporâneo e que contribuíram para a sua renovação ao evocar as raízes da tradição oral, da cultura popular e erudita. Essa encenação causa uma ruptura na abordagem da temática lampiônica ao não se deixar seduzir por valores absolutos e nem afirmações categóricas: os pólos intercambiáveis do bem e do mal enfatizam o fato de que um justiceiro vingador e o bandido social são essencialmente as duas faces da mesma moeda e fazem parte da infinita dimensão humana. *Virgolino e Maria: Auto de Angicos* realça a figura de um Lampião que, antes de qualquer outra classificação, é um homem na infinita gama de possibilidades do ser.

Virgolino e Maria: Auto de Angicos, através de dois importantes personagens da nossa história, promove de uma maneira poética e comovente, um espetáculo que mistura momentos de grande pureza com instinto selvagem. O resultado é um teatro direto, livre, simples e com humor, que busca se aprofundar nesse contato com o público. O espetáculo abre espaço para a reflexão de questões atuais, tanto as relacionadas com a própria sociedade como a desigualdade social, a violência, a marginalidade e o crime organizado, quanto as relacionadas com o indivíduo, ao abordar as relações humanas comuns a qualquer casal, como as aspirações de vida, religiosidade e preconceitos.

Finalizando, talvez, *Virgolino e Maria: Auto de Angicos* não almeje apenas imprimir uma crítica social à realidade brasileira contemporânea que está explícita na fala do ex-cangaceiro Raimundo: “Pior do que Lampião estão existindo hoje no Brasil” (BARROS, 2000, p. 187). Indubitavelmente, o espetáculo tem a intenção de, da mesma forma que Glauber Rocha e Guimarães Rosa, convidar o “leitor” para uma experiência, para uma profunda reflexão existencial sobre a vida, onde se apreende que, parafraseando Guimarães Rosa: se viver é perigoso, então, refletir é preciso.

REFERÊNCIAS

1 MATERIAIS IMPRESSOS, ELETRÔNICOS E ENTREVISTAS.

ACOPIARA, Moreira de. **Lampião e Padre Cícero num debate inteligente**. São Paulo: Luzeiro. s/d.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. Recife/ PE: Massangana/São Paulo/SP: Cortez, 1999.

ALMEIDA, José Américo de. **A Paraíba e seus problemas**. João Pessoa: A União, 1980.

ALMEIDA FILHO, Manoel de. **Encontro de Lampião com Adão no paraíso**. São Paulo: Luzeiro. s/d.

_____. **Os cabras de Lampião**. São Paulo: Prelúdio. s/d.

AMADO, Jorge. *Seara Vermelha*. São Paulo: Record, 1983.

_____. **Capitães de areia**. São Paulo: Record, 1996.

ANDRADE, Mario de. **Baile das quatro artes**. São Paulo: Martins, 1932.

ARAÚJO, Antonio Amaury Correa de. **Assim morreu Lampião**. Rio de Janeiro: Brasília/Rio, 1976.

ARAÚJO, Antonio Amaury Correa de. **Gente de Lampião: Sila e Zé Sereno**. São Paulo: Traço, 1987.

ASSUNÇÃO, Moacir. **Os homens que mataram o facínora**. Rio de Janeiro: Record. 2007.

ATHAYDE, João Martins. **Como Lampião entrou na cidade de Juazeiro acompanhado de cinquenta cangaceiros e como ofereceu os seus serviços à legalidade contra os revoltosos**. In: ATHAYDE, João Martins. *Cordel*. São Paulo: Hedra, 2005.

AVELLAR, José Carlos. **Deus e o diabo na terra do sol: a linha reta, o melaço de cana e o retrato do artista quando jovem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995

AZEVEDO, Adriana Cordeiro. **Cordel, Lampião e cinema na terra do sol**. Rio de Janeiro: Ferreira, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Afonso, 1999.

_____. **O ar e os sonhos**. São Paulo. Martins Afonso, 2001.

- _____. **A água e os sonhos**. São Paulo. Martins Afonso, 2002.
- _____. **A terra e os devaneios do repouso**. São Paulo. Martins Afonso, 2003.
- BARBOSA, Eduardo. **Lampião: rei do cangaço**. Rio de Janeiro: Edições de ouro, s/d.
- BARBOSA, Marcos. **Auto de Angicos**. Texto publicado no programa do espetáculo *Auto de Angicos*. Salvador, 2003.
- _____. *Lampião e Maria Bonita: A Playwright's Approach to a Modern Brazilian Legend*. In: ABEI Journal. The Brazilian Journal of Irish Studies,. número 10. Novembro de 2008.
- _____. Entrevista concedida em 14 de setembro de 2009 na Universidade Federal da Bahia.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad. Julio Castañon Guimarães. São Paulo: Nova Fronteira, 2000.
- _____. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **Escritos sobre o teatro**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. **Image, music, text**. New York: Hill and Wang, 2008
- BARROS, Luitgarde O. C. **Derradeira Gesta, Lampião e Nazareno: Guerreando no Sertão**. Rio de Janeiro: Mauad, 2000.
- BARROSO, Gustavo. **Ao Som da Viola**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1949.
- _____. **Heróis e bandidos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1917.
- BATISTA, Sebastião Nunes. **A história de Antonio Silvino**. Recife: Imp. Industrial, 1917
- _____. **Antologia da literatura de cordel**. Natal: Fundação José Augusto, 1977.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal estar da modernidade**. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BAZIN, André. **O cinema da crueldade**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BENÍCIO, Manoel. **O rei dos jagunços**. Rio de Janeiro: FGV, 1997.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica - teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

BERNARDET, Lucila R. e RAMALHO JUNIOR, Francisco em Maria do Rosário Caetano (Org.), **Cangaço, o Nordeste no cinema brasileiro**. Brasília, Ed. Avathar, 2005.

BOAL, Augusto e GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Zumbi**. Rio de Janeiro: Revista Sbat, Novembro-Dezembro, 1970.

BORNHEIN, Gerd. Brecht: **A estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BOSI, Alfredo. **O Ser e o tempo na poesia**. São Paulo/SP: Cultrix, 1993.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Trad. Ingrid Koudela. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. **A Compra do Latão**. Tradução de Urs Zuber e Peggy Berndt. São Paulo: Vega, 1999.

_____. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiama Hasse Pais Brandão. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.

BROOKS, Peter. **Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and The Mode of Excess**. New Haven: Yale University Press, 1995.

CACCIGLIA, Mário. **Pequena história do teatro no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1986.

CAMARGO, Roberto Gill. **Som e cena**. Sorocaba: TCM, 2001.

CAMARGO COSTA, Iná. A crise do drama em Eles não usam black-tie: uma questão de classe. Mimeo, 1993.

_____. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo : Graal, 1996.

CAMATI, Anna Stegh. *Sonho de uma noite de verão no cinema: travessias e transações intermediárias*. Disponível em: <http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/viewFile/152/162>. Acesso em: 29 dez. 2011.

CAMPOS, José Gomes. *Auto de Lampião no além*. Disponível em <http://obras.literarias.uespi.zip.net/>. Acesso em: 9 jan. 2009.

CAMPOS, Maximiliano. **Sem lei, nem rei**. São Paulo: Melhoramentos, 1988.

CÂNDIDO, A. *Sagarana*. In: COUTINHO, E. **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

CARDOSO, Tânia Maria de Souza. **Cordel, cangaço e contestação: uma análise dos cordéis "A chegada de Lampião no inferno" (José Pacheco da**

Rocha) e "A chegada de Lampião no céu" (Rodolfo Coelho Cavalcante).

Rio Grande do Norte: Coleção Mossoroense, 2003.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade.** Trad. de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

CARVALHO, Rodrigues de. **Lampião e a sociologia do cangaço.** Rio de Janeiro: Editora do livro, s/d.

_____. **Serrote preto: Lampião e seus sequazes.** Rio de Janeiro: Sedegra, 1961.

_____. **O cancionário do Norte.** Rio de Janeiro: MEC, 1967.

CASCUDO, Luiz da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro.** Rio de Janeiro: Edições de ouro, s/d.

_____. **Flor dos romances trágicos.** Rio de Janeiro: Editora do autor, 1966.

CASSIRER, Ernst. **A filosofia do Iluminismo.** Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Unicamp, 1997.

CASTELLO, José Aderaldo. **Literatura brasileira. Origens e unidade. Volume 1.** São Paulo: EDUSP, 2004.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho de. **A chegada de Lampião no céu.** São Paulo: Luzero, s/d.

CAVALCANTI, Isabel. **Eu que não estou aí onde eu estou.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

CHAGAS BATISTA, Francisco das. **Cantadores e poetas populares.** João Pessoa: Editora F.C.B, 1929.

CHANDLER, **Lampião, o rei dos cangaceiros.** Trad. Sarita Linhares Barsted. Rio de Janeiro: Paz e terra. 1980.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos.** Barcelona: Editorial Labor, 1969

CLEMENTE. Marcos Edílson de Araújo. Cangaço e cangaceiros: histórias e imagens fotográficas do tempo de Lampião. In: Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2007 Vol. 4. Ano IV nº 4

CLÜVER, Claus. Estudos Interartes: uma introdução crítica. Trad. de Yung Jung Im e Claus Clüver. In: BUESCU, Helena Carvalhão; DUARTE, João Ferreira; GUSMÃO, Manuel (orgs). Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

_____. Intertextus, interartes, intermedia. In: Aletria revista de estudos de literatura v. 1-5. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

CONRADO, Juarez. **A última semana de Lampião**. Aracaju: SEEC, s/d.

COSTA, Claudio da. **Cinema brasileiro: dissimetria. Oscilação e simulacro**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.

COSTA, Marta M. de. (A) Claráguas ou A simbologia do elemento aquático em Grande sertão: veredas. In: Revista Estudos Brasileiros, Curitiba, volume 3, nº 4, p. 225-254, 1977

COSTA PINTO, Luiz de Aguiar. **Lutas de famílias no Brasil**. São Paulo: Editora Nacional, 1980.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: Introdução às teorias do contemporâneo**. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

CONRADO, Juarez. **A última semana de Lampião**. Aracaju: SEEC, s/d.

CRUCIANU, Fabrizio e FALLETTI, Clélia. **Teatro de rua**. Trad. Roberta Baarni. São Paulo: Hucitec, 1999.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Trad. Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

CUNHA, Euclides. **Os Sertões**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1933.

CURRAN, Mark. **História do Brasil em cordel**. São Paulo: Epusp, 1998.

D'ALMEIDA, Alfredo Dias. O diálogo entre culturas presente nos filmes documentários da Caravana Farkas: uma proposta de análise. Disponível em <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/caravanafarkas.htm>. Acesso em: 18 set. 2009.

DAUS, Ronald. **O Ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste**. Rio de Janeiro/RJ: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

DESCARTES, René. Discurso do método. Trad. Paulo Neves. São Paulo: LPM, 2010.

DETENNE, M. **Os mestres da verdade na Grécia Arcaica**. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

DE VRIES, Ad. **Dictionary of Symbols and Imagery**. Londres: Nort-Holland, 1974.

DERRIDA, Jaques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

- DÓRIA, Carlos Alberto. **O cangaço**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- DIAS, Annamaria. **Lampião e Maria no reino do divino**. Mimeo. 1998.
- DÍDIMO, Marcelo. **O cangaço no cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2010.
- DINIZ, Dilma Castelo Branco. "A figura da elipse no Grande sertão: veredas". In: O Eixo e a Roda – Revista de literatura brasileira, v.12, p.175-185, 2006. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 27 jul. 2009
- DOSSE, François. **A História**. Trad. de Maria Helena Ortiz Assumpção. Florianópolis: EDUSC, 2003.
- DUARTE, Eduardo de Assis. **Jorge Amado: Romance em tempo de utopia**. Natal: Record, 1996.
- EAGLETON, Terry. **Walter Benjamin. O hacia una critica revolucionaria**. Madrid: Cátedra, 1998.
- _____. **Teoria da literatura: Uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **Depois da teoria**. Trad. Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- ECO, Umberto. **O Nome da Rosa**. Trad. Aurora Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- _____. **Interpretação e Superinterpretação**. Trad. Sergio Paulo. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Paola Cevoli. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ESSLIN, Martin. **Brecht: males, o menor**. Tradução de Barbara Eliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983.
- FERREIRA, Vera e AMAURY, Antonio. **De Virgolino a Lampião**. São Paulo: Idéia Visual, 1999.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro/RJ: Nova Fronteira, 1986. Versão em cd.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. São Paulo: Forense Universitária, 2008.

FOGEL, Gilvan. **Conhecer é criar: Um ensaio a partir de F. Nietzsche**. São Paulo: Discurso Editorial, 2003.

Foulquié, Paul. **O existencialismo**. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1955.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. Leituras de cordel em meados do século XX: oralidade, memória e mediação do 'outro'. In: ABREU, Márcia e SCHAPOCHNIK, Nelson (orgs). *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*. São Paulo: Mercado das letras, 2005.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972
_____. *Metamorfoses do sertão*. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0103-](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0103-40142004000300024&script=sci_arttext&tlng=en)

40142004000300024&script=sci_arttext&tlng=en. Acesso em: 25 mar. 2009.

GARCIA, Chianca de. A longa viagem do teatro de cordel. In *Revista de Teatro* nº426. Rio de Janeiro: Sbat, 1978.

GASTÃO, Paulo Medeiros. **Quem é quem no cangaço: Dicionário dos escritores do cangaço**. Mossoró/RN: SBEC, 2002.

GATTO, Márcia A. **Cachimbo: do cangaço ao último carro**. São Paulo: Global, 1978.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Trad. Gilberto Velho. São Paulo: LTC, 1989.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Letras, 2005

GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica**. Petrópolis: Vozes, 1982.

GRUSSPAN-JASMIN, Élise. **Lampião: Senhor do sertão**. Trad. Maria Celeste Marcondes e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: USP. 2006.

_____. **Cangaceiros**. Trad. B&C. São Paulo: Terceiro nome, 2006.

GUEIROS, Optato. **Lampião: memórias de um oficial ex-comandante das forças volantes**. Recife: s/Ed, 1953.

_____. **Lampião**. Salvador: Progresso, 1965.

GUÉNOUN, Denis. **O Teatro é Necessário?** Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUERRA, Felipe. **Ainda o Nordeste**. Natal: República, 1927.

GUIMARÃES, Bernardo. **O índio Afonso**. São Paulo: Martins, 1944.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs.). **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva/ Edições SESC SP, 2009.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e formas**. Trad. Lawrence Flores Pereira. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998.

_____. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

GUSMAN, Sidney. Lampião de Klévisson Viana adotado em escolas de todo o Brasil. Disponível em

http://www.universohq.com/quadrinhos /2007/n02042007_07.cfm. Acesso em: 6 jan. 2010.

HADDAD, Amir. Reflexões sobre os vinte anos de experiência do grupo de teatro Tá na Rua. In *Transformação*. Revista de filosofia. São Paulo: UNESP, 2001.

_____. Entrevista concedida em 22 de agosto de 2009 no teatro Act..

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Schaffler. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DPA Editora, 2004.

HÉBER-SUFFRIN, Pierre. **O Zaratustra de Nietzsche**. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo V.1**. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

_____. **Ser e Tempo V.2**. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Rio de Janeiro: Vozes, 2001a.

_____. **Ensaio e conferências**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

HOBBSAWN, E. J. **Bandidos**. Trad. Donaldson Magalhães Garschagen. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1976

HOLANDA, Aurélio Buarque de. Feira de Cabeças. Suplemento Cultural, Diário Oficial, Estado de Pernambuco, Ano IX, p. 15, Julho de 1995.

HOLANDA, Chico Buarque de Holanda. **Roda Viva**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

_____. **A theory of adaptation**. Nova York: Routledge, 2006.

IACOCCA, Liliana e CAMPOS, Rosinha. **Lampião e Maria Bonita: o Rei e a Rainha do Cangaço**. São Paulo: Ática, 2005.

ISER, Wolfgang. **O ato de leitura: Uma teoria do efeito estético**. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAMESON, Fredric. **Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism**. North Carolina: Duke University Press, 2005.

JASMIN, Élise. **Cangaceiros**. São Paulo: Editora Terceiro nome, 2006.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: Poétique. Revista de teoria e análise literárias número 27. Coimbra: Almedina, 1979.

KLÉVISSON. **Lampião: ...era o cavalo do tempo atrás da besta da vida**. São Paulo: Hedra, 2006.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht na Pós-Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

KRISTEVA, Julia. **The Powers of Horror**. New York: Columbia University, 1985.

LEAL, Vitor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto**. Rio de Janeiro: Forense, 1948.

LEHMANN, Hans-Thies. **Postdramatic Theatre**. Trans. Karen Jürs-Munby. New York : Routledge, 2006

_____. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. The Structural Study of myth. Journal of American Folklore, v. 68, n. 270, 1955.

LIMA, Estácio de. **O mundo estranho dos cangaceiros**. Salvador: Itapoã, 1965.

LIMA, Jairo. Lampião no inferno. Disponível em <http://www.kriterion.zlg.br/page45.html>. Acesso em: 10 jan. 2010.

LIMON, John. **Stand-up Comedy in Theory, or, Abjection in America**. Durham: Duke University, 2000.

LINS, Daniel. **Lampião: o homem que amava as mulheres**. São Paulo: Annablume, 1997.

- LIRA, Joao Gomes de. **Lampião: Memórias de um soldado de volante**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1990
- LUCETTI, Hilário e LUCENA, Magérbio de. **Lampião e o Estado-Maior do Cangaço**. Fortaleza: Encaixe, 2004.
- LUNA, Luiz. **Lampião e seus cabras**. Rio de Janeiro: Livros do mundo inteiro, 1972.
- LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olimpio, 1988.
- _____. **Libidinal Economy**. London: Continuum. 2004.
- MACEDO, Nertan. **Lampião: Capitão Virgulino Ferreira**. Rio de Janeiro: Renes, 1975.
- MACHADO, Maria Christina Matta Machado. **As táticas de guerra dos cangaceiros**. São Paulo: Brasiliense, 1978.
- MACIEL, Frederico Bezerra. **Lampião, seu tempo e seu reinado**. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.
- MCAFEE, Noëlle. Julia Kristeva. Disponível em http://books.google.com.br/books?id=F4oOL1PACMC&printsec=frontcover&dq=MCAFEE,+No%C3%ABlle.+Julia+Kristeva&source=bl&ots=Pzh2xzXF2Y&sig=bWZPp_2egkWnvDiU-Tdk2opkEMw&hl=pt-BR&ei=TriATbTkLsvpgAedkfWRCA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CCwQ6AEwAg#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 4 abr. 2011.
- MARANHÃO, José. **Não se morre mais como antigamente**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1979.
- MELLO, Elomar Figueira. Na quadrada das águas perdidas. Salvador: Seminário Livre de Música da Universidade Federal da Bahia, 1978.
- _____. **Cartas Catingueiras**. Rio Gavião: Rio Gavião, 1983.
- MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil**. São Paulo: A girafa, 2005.
- _____. **Estrelas de couro: a estética do cangaço**. São Paulo: Escrituras, 2010.
- MENEZES, Marco Antônio de. Roda Viva, de Francisco Buarque de Holanda. Jornal da Tarde, São Paulo, 2 fev. 1968. Divirta-se, p. 1.
- MERKEL, Ulrich. **Teatro e política**. Poesias e peças do expressionismo alemão. São Paulo : Paz e Terra, 1983

MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MIRANDA, Célia Maria Arns de. **Estou te escrevendo de um país distante: Uma recriação cênica de Hamlet por Felipe Hirsch**. Tese de doutorado. São Paulo: USP. 2004

MONTEIRO, José Maria Rodrigues. O dia em que Lampião invadiu o Rio de Janeiro. In: Por uma dramaturgia de raízes populares. Rio de Janeiro: Taba, 2007.

MORAIS, Regis de. **As razões do mito**. São Paulo: Papirus, 1988.

MOSTAÇO, Edécio. **O espetáculo autoritário**. São Paulo: Proposta Editorial, 1983.

MOTA, Leonardo. **Violeiros do norte**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1976.

MUTRAN, Munira. Pensando o teatro: abordagens e processos. Apostila. s/d.

NABUCO, Joaquim. **Discursos Acadêmicos (1897-1906)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934.

NANCY, Jean-Luc. **The birth of presence**. Stanford: Stanford University, 2007.

NAVARRO, Fred. **Assim falava Lampião**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. Trad. Marcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 1981.

_____. **Genealogia da moral**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. Coleção Os pensadores. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

_____. **Assim falou Zaratustra**. Trad. Mario da Silva. São Paulo: Circulo do Livro, s/d.

NUNES, Benedito. **Passagem para o poético**. São Paulo: Ática, 1992.

OLIVEIRA, Jô. **A guerra do rei divino**. São Paulo: Hedra, 2001.

OLIVEIRA, Aglae Lima de. **Lampião, Cangaço e Nordeste**. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1970.

PACHECO, José. **A chegada de Lampião no inferno**. Disponível em <http://www.ablc.com.br/popups/cordeldavez/cordeldavez037.htm>. Acesso em: 3 jan. 2010.

- PAIVA, Melquiades Pinto. **Bibliografia comentada do cangaço**. Mossoró: Vingt-Un Rosado, 2001.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. de J. Guinburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. **Análise dos espetáculos**. Trad. Sérgio Sálvia. São Paulo. Perspectiva, 2005
- _____. **O teatro no cruzamento das culturas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEIXOTO, Fernando. **Brecht: Uma introdução ao teatro dialético**. São Paulo: Paz e Terra, 1981.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- PHAELANTE, Renato. **Cangaço: Um tema na discografia da MPB**. Recife: Bagaço, 1997.
- PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha**. São Paulo: Papirus, 1996.
- PIETRO, Heloisa e CÁRCAMO. **Terra: Lampião e baronesa**. São Paulo: Companhia das letrinhas, 2002.
- PRADO, Decio de Almeida. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.
- PRADO, Décio de Almeida. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- PRATA, Ranulfo. **Lampião**. São Paulo: Traço, s/d.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Os cangaceiros**. São Paulo: Duas cidades, 1977.
- _____. **História do cangaço**. São Paulo: Global, 1982.
- QUEIROZ, Rachel de. **Obra reunida**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1989.
- RAMOS, Graciliano. **Viventes das Alagoas**. São Paulo: Record, 1976.
- _____. **Vidas secas**. São Paulo: Record, 2000.
- REGO, José Lins. **Pedra Bonita**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1956 a.
- _____. **Os cangaceiros**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1956 b.
- REIS, Jose Carlos. **As identidades do Brasil. De Varnhagen a FHC**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- REYNOSO, Apogeo y decadência de los estúdios culturales. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.

ROCHA, Everardo. **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ROCHA, Glauber. **Deus e o diabo na terra do sol**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. **Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: CosacNaify, 2003.

_____. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: CosacNaify, 2004.

_____. **O século do cinema**. São Paulo: CosacNaify, 2006.

ROCHA, João Cesar de Castro. **Teoria da ficção: Indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

ROCHA, Melquiades da. **Bandoleiros das caatingas**. Rio de Janeiro: Noite, 1941.

RÓNAI, Paulo. Três motivos em Grande Sertão: Veredas. In: ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=23499. Acesso em: 27 jul. 2009.

ROSENFELD, Kathrin Holtermayr. **Grande sertão: veredas. Roteiro de leitura**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ROUANET, Sergio. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **O mal estar da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Trad. de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1998

_____. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Trad. de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SALLES, Paula. Entrevista concedida em 28 de março de 2008 no Teatro Tucarena.

- SANTAELLA, Lucia. Texto. In: JOBIM, José Luiz (org). *Palavras da crítica: Tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca. **Cantoria, romanceiro & cordel**. Trad. De Márcia Pinheiro. Salvador: SCT, 2006
- SANTOS, Joel Rufino dos. **O grande pecado de Lampião e sua terrível peleja para entrar no céu**. Belo Horizonte: Dimensão, 2005.
- SANTOS, Junio. Lampião, o homem que amava as mulheres. Disponível em <http://www.dhnet.org.br/w3/cervante/drama/index.html>. Acesso em: 15 jun. 2009.
- SANTOS, Mário Ferreira dos. **Filosofia e Cosmovisão**. São Paulo: Editora Logos, 1952.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama: Escritas dramáticas contemporâneas**. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SAVAGET, Luciana. **O amor de Virgulino, Lampião**. São Paulo: DCL, 2002.
- SCHIMIDT, Kerstin. **The Theater of Transformation: Postmodernism in American Drama**. New York: Rodopi, s/d.
- SEIXAS, Rozeny. **Morte e vida Zeferino: Henfil e humor na revista Fradin**. Rio de Janeiro: Oficina do autor, 1996.
- SOUZA, Ilda Ribeiro e ORRICO, Israel Araújo. **Sila: Uma cangaceira de Lampião**. São Paulo: Traço, 1984.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.
- STEINER, George. **Real Presence**. Chicago: University of Chicago, 1991.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Trad. Luiz Sérgio Répa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- _____. **Teoria do drama burguês**. Trad. Luiz Sérgio Répa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- TAUSSIG, Michael. **Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem**. São Paulo: Paz e terra, 1993.
- TÁVORA, Franklin. **O Cabeleira**. Rio de Janeiro/RJ: Ediouro, s.d.
- TURLE, Licko e TRINDADE, Jussara. **Tá na rua**. Rio de Janeiro: Instituto Tá Na Rua, 2008.

VASSALLO, Lígia. **O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1993.

VENTURA, Tereza. **A poética polytica de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000

VILELA, Fernando. **Lampião & Lancelot**. São Paulo: Cosacnaify, 2008.

WEISS, Gail. **Body images: embodiment as intercorporeality**. Disponível em http://books.google.com.br/books?id=_JKdsNPpG8cC&pg=PA41&dq=the+abject+borders&hl=pt-BR&ei=KdSJTY2-OcrLgQeRudC0DQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CC8Q6AEwAQ#v=onepage&q=the%20object%20borders&f=false. Acesso em: 4 abr. 2011

WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. Tradução de Jose Laurenio de Melo São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. Trad. de Alípio Correia de França Neto. São Paulo: EDUSP, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Trad. de Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WILSON, Norman J. **History in crisis?: recent directions in historiography**. New Jersey: Prentice-Hall, 1999.

WITTE, Jack de. **Lampião VP. Sans toit, sans roi, sans loi**. Mandacaru: Lagrasse, 2005

XAVIER, Ismail e BENTES, Ivana. Inventar Narrativas Contemporâneas. In: Cinemais: Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais. Rio de Janeiro, volume 11. Maio e Junho de 1998.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: CosacNaify, 2003.

_____. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. **Sertão mar**. São Paulo: CosacNaify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007

2 ESPETÁCULOS GRAVADOS E FILMES

A MORTE comanda o cangaço. Direção de Carlos Coimbra. Brasil: Aurora Duarte Produções Cinematográficas Ltda., 1960, 1 dvd (108 min); son.

AUTO de Angicos. Direção de Elisa Mendes. Brasil: Marcos Barbosa, 2003, 1 dvd (67min); son.

BAILE PERFUMADO> Direção de Paulo Caldas e Lício Ferreira. Brasil: Rio Filmes, 1996, 1 dvd (96 min); son.

CORISCO e Dadá. Direção de Rosemberg Cariry. Brasil: Cariry Filmes, 1996, 1 dvd (101 min); son.

DEUS e o Diabo na terra do sol. Direção de Glauber Rocha. Brasil: Luiz Augusto Mendes; Copacabana Filmes, 1964, 1 dvd (105 min);son.

LAMPIÃO, o rei do cangaço. Direção de Carlos Coimbra. Brasil: Cinedistri Companhia e Distribuidora de Filmes Nacionais, 1963, 1 video (110 min); son.

O CANGACEIRO. Direção de Lima Barreto. Brasil: Companhia Cinematográfica Vera Cruz S.A., 1953, 1 video (94 min); son.

VIRGOLINO e MARIA: Auto de Angicos. Direção de Amir Haddad. Brasil: Salles Produções, 2008, 1 dvd (85min)